



El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo

**Crisis económica, cambio institucional,
gobernanza y valor público de la cultura
y la política cultural**

Documento de Trabajo 16/2014

Juan Arturo Rubio Arostegui
Joaquim Rius Ulldemolins
Santi Martínez Illa

Con la colaboración de:
M. Victoria Sánchez Belando



fundación  sgae

Autores

Juan Arturo Rubio Arostegui

Coordinador de Calidad e Investigación de la Facultad de las Artes y las Letras y Director del Departamento de Artes Escénicas en la Universidad Antonio de Nebrija. Doctor en Ciencias Políticas y Sociología por la Universidad Complutense de Madrid, Máster en Gestión Cultural (música, teatro y danza), Licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación. Investigador Principal del Grupo de Investigación Nebrija ARTE y miembro del Grupo de Investigación CECUPS -Universidad de Barcelona. Campos de investigación y docencia: Política Cultural, Gestión Cultural, Sociología del Arte, Educación Artística, Metodologías docentes en el EEES, Metodología de investigación en las artes. Participa en proyectos I+D+I. Ha publicado libros y artículos en revistas científicas sobre estos campos de conocimiento y ha recibido un Premio Nacional de investigación (Ministerio Administraciones Pública. 2002).

Joaquim Rius Ulldemolins

Investigador postdoctoral en el Centro de Estudios de Cultura, Política y Sociedad (CECUPS) de la Universidad de Barcelona (UB). Previamente, ha sido profesor asociado del Departamento de Sociología en la Universidad Autónoma de Barcelona e investigador del Instituto de Gobierno y Políticas Públicas (Universidad Autónoma de Barcelona). En 2005 presentó su tesis doctoral sobre la política cultural barcelonesa bajo la dirección de Arturo Rodríguez Morató (UB) y Pierre-Michel Menger (École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS). Antes de iniciar la tesis doctoral, completó el Diplôme d'Études Approfondies durante una estancia de investigación en el Centro de Sociologie des Arts - EHESS (París).

Santi Martinez Illa

Licenciado y Master en Geografía (UAB). Colaborador externo en el Centre d'Estudis Cultura, Política i Societat (CECUPS). Trabaja en la Oficina de Planificación Educativa-Observatorio de Políticas Educativas Locales (2012-2014) Ha sido jefe de Servicio de Planificación de Equipamientos Culturales (2007-2011), redactor del Plan de Equipamientos Culturales de Cataluña (PECCat 2010-2020) y responsable del programa de estudios en el Centro de Estudios y Recursos Culturales del Área de Cultura (2002-2007)

Ma. Victoria Sánchez Belando

Licenciada en Comunicación Social por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCu-Mendoza, Argentina) y Máster en Gestión Cultural por la Universidad de Barcelona (UB). Actualmente es candidata a Doctora en Sociología (UB) con un proyecto de tesis sobre participación social, políticas culturales e innovación social en el ámbito de la cultura en el caso de la ciudad de Barcelona. Ha participado en proyectos de investigación sobre Historia Social del Arte y Sociología de la Cultura (Facultad de Artes y Diseño, UNCu). Desde 2011 imparte clases como profesora invitada en el Programa de Master Universitario en Gestión Cultural (UB). Desde 2012 es miembro del CECUPS (Centro de Estudios sobre Cultura Política y Sociedad-UB), grupo de investigación en el que colabora en diversos proyectos.

Ninguna parte ni la totalidad de este documento puede ser reproducida, grabada o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin autorización previa y por escrito de la Fundación Alternativas.

© Fundación Alternativas

© Fundación SGAE

© Los autores

ISBN 978-84-15860-21-1

D.L. M-2915-2014

Índice

Resumen ejecutivo.....	5
1. Introducción: la cultura, entre la crisis y el cambio	7
2. La nueva relación entre sociedad y las artes: de la marginalidad a la centralidad, de la autonomía a la instrumentalización	10
2.1. Cultura y economía: estetización del consumo y expansión del trabajo expresivo.....	11
2.2. Política cultural y transformación de la sociedad: retos y límites.....	14
3. Crisis y financiación de la cultura: comparación de tendencias en Europa	17
3.1. Evolución de la financiación estatal	17
3.2. El esfuerzo cultural de las administraciones públicas.....	21
3.3. El papel de las administraciones públicas en la gobernanza cultural	23
4. Tres casos de buenas prácticas culturales: Austria, Dinamarca y Finlandia	26
4.1. Financiación de la cultura y organización del sistema cultural en Austria.....	26
4.2. Financiación de la cultura y organización del sistema cultural en Dinamarca.....	32
4.3. Financiación de la cultura y organización del sistema cultural en Finlandia.....	38
5. El gasto cultural en España	46
5.1. ¿Es la hora de la filantropía corporativa?	49
5.2. Consumo privado	54
5.3. La participación cultural en la Unión Europea	56
5.4. Crowdfunding: potencialidades, retos y límites.....	57
6. Diagnóstico y soluciones: discursos y espejismos	61
6.1. La diagnosis: crisis coyuntural y crisis estructural.....	61
6.2. Aprender del pasado.....	63
6.3. O destruir el presente	66
6.4. ¿Una destrucción creativa?.....	69
6.5. Tablas de salvación o “espejismos”	73
6.6. Legitimaciones, nuevos paradigmas, disoluciones	74
7. Estructura de la financiación pública y gobernanza de la cultura	80
7.1. Articulación entre el sector público y el sector privado.....	80
7.2. Articulación entre el sector público	82

7.3. Articulación entre las administraciones públicas y sus agencias	83
7.4. Planificación estratégica: potencialidades y límites.....	84
7.5. Participación institucional en cultura y experiencias de participación emergentes	87
7.6. Mediaciones entre la gestión comunitaria y la acción del gobierno en la política cultural: potencialidades y desafíos.....	90
8. La financiación de la cultura y la cuestión territorial.....	94
8.1. Introducción: crisis económica y reforma de la articulación de la acción cultural pública.	94
8.2. La reforma local: ¿racionalización o desertización?	95
9. Salidas.....	97
9.1. Desprofesionalización	97
9.2. Exportación	97
9.3. Mercantilización de todas las esferas culturales	98
9.4. Instrumentalizaciones.....	99
10. ¿Soluciones?	101
10.1. Racionalización y priorización del gasto público.....	101
10.2. Definición de bienes públicos culturales y artísticos y criterios de su apoyo público..	103
10.3. Autogestión y participación	104
10.4. Regulación.....	105
10.5. Articulación del sistema cultural.....	106
10.6. Fomentar el valor de la esfera cultural	107
Bibliografía	108
Agradecimientos	117
Anexo I	118

Resumen ejecutivo

Este trabajo trata de dar cuenta del estado de la cuestión de la cultura española en lo que se refiere a la financiación en la crisis, teniendo como referencia el contexto europeo. También trata de aportar un análisis complementario cualitativo elaborado a través de la literatura científica y de la herramienta metodológica Delphi (consulta iterativa a expertos en España).

La estructura del trabajo tiene una primera parte descriptiva de la situación de la financiación y de la política cultural en Europa y en España, una segunda parte analítica en relación a los debates sobre las causas de la crisis del sistema cultural y sobre las posibles soluciones y, una tercera, donde los autores prescriben unos ejes de discusión necesarios para la formulación una política cultural moderna multi-nivel.

El mundo cultural vive un momento de creciente desconcierto, caracterizado por la fragilidad de las estructuras sobre las que se asentaba su financiación. Después de tres décadas de crecimiento casi sostenido, los datos cuantitativos se expresan en números rojos en casi todos sus indicadores: participación, ventas, facturación o empleo. La crisis económica evidencia aún más una Europa dividida en dos bloques. Un bloque, el norte, en donde, pese a la baja general de los indicadores del sector cultural, hay una alta actividad cultural y otro bloque donde los consumos y las prácticas culturales son muy bajos, como el caso de la Europa del Sur y del Este. No obstante, España no responde al modelo de los países del sur. Podemos observar como en la última década se había iniciado un proceso de convergencia en gasto y actividad cultural con los países centroeuropeos. Sin embargo, España es uno de los países en donde la crisis ha tenido mayores efectos negativos que ha hecho entrar en crisis su modelo de Estado del bienestar y, también la política cultural, el modelo de organización territorial en el que se asentaba una frágil relación entre sus diversas culturas, así como su modelo de desarrollo ante la globalización económica y la crisis de valor de la esfera cultural.

En lo que se refiere a la financiación, en este trabajo se evidencia que la evolución del esfuerzo cultural de las administraciones públicas de la mayoría de países europeos en el siglo XXI ha seguido una tendencia ascendente (en términos nominales), si bien en algunos países de referencia (Francia) constatamos un descenso real -por efecto de la inflación- durante la pasada década. España es el país europeo occidental que más incrementa el gasto público en cultura. Es a partir de 2011 cuando se constatan descensos significativos, que en algún caso como la Administración General del Estado -Secretaría de Estado de Cultura- entre 2011 y 2014 se llegan a cotas del 50 % nominal de recorte en los presupuestos.

Asimismo, se ofrece una revisión del panorama del mecenazgo internacional en el que se aportan datos de países-clave en este ámbito como EEUU, el Reino Unido y Francia. En todos ellos se constata una tendencia al descenso en esta forma de financiar la cultura y se presentan datos que cuestionan el equilibrio en el ecosistema cultural de esta forma de financiación.

En el análisis de la gobernanza se analizan los casos de Finlandia, Austria y Dinamarca como buenas prácticas. La elección de los casos no es representativa de la evolución continental, aspecto que se analiza en el documento, sino que pretende evidenciar estructuras consolidadas y programas de reforma que puedan servir de inspiración para el caso español pues ofrecen un alto nivel de innovación en la gobernanza, la agencialización, la transparencia, la participación y el respeto a la diversidad cultural y la integración social.

Por último, esta investigación se sirve de un análisis diacrónico (del pasado y del presente) para poder llegar a plantear ejes de discusión política, que sirvan de diagnóstico y de eje al futuro discurso político. Sobre ellos debe girar la modernización de la política cultural:

- a) Racionalizar y priorizar el gasto público hacia las actividades de mayor valor público e impacto social,
- b) Redefinir los bienes públicos culturales y artísticos y los criterios de su apoyo público,
- c) Fomentar los mecanismos de participación y gestión de ciudadanos y creadores en el ámbito cultural, impulsando iniciativas de abajo-arriba (bottom-up), apoyando la emprendeduría social y promoviendo estructuras participativas con la ciudadanía,
- d) Reformular la regulación fiscal y de mercado (IVA, mecenazgo, derechos de autor, transición hacia lo digital y control de los procesos oligopolizadores),
- e) Rearticular el sistema público cultural (para superar los déficits de gobernanza cultural entre administraciones públicas y entre los agentes públicos, privados y del tercer sector), y
- f) Fomentar la esfera cultural y el valor de la cultura en España.

1. Introducción: la cultura, entre la crisis y el cambio

El mundo cultural vive un momento de creciente desconcierto. Caracterizado por la fragilidad de las estructuras sobre las que se asentaba su financiación, también el momento actual desvela una compleja relación con la esfera política o la social, asentada con las fórmulas que han sido moneda corriente los últimos treinta años. Desde los años 80, podemos interpretar las dinámicas posmodernas como un proceso de mayor centralidad social de la cultura y a la vez su mayor mercantilización e instrumentalización para fines económicos y sociales (Gray 2007). En este sentido, podemos hablar de una situación paradójica: por un lado, existe un discurso sobre las industrias culturales y creativas que le asigna un rol fundamental en el desarrollo económico, social y personal (Schlesinger 2007) y unas prácticas que asignan a la cultura un potencial transformador e innovador con capacidad de transformar la sociedad (Belfiore and Bennett 2007). Pero, por otro, todos los sectores culturales, y parece que ninguno queda a salvo, van cayendo bajo el torbellino perfecto de la gran recesión económica, la caída de la financiación pública y una crisis de los paradigmas institucionales basados en el mercado y la intervención del Estado establecido en Europa en los años sesenta (Dubois 2010; Levine, Caballero, and Campos 2013). Después de tres décadas de crecimiento casi sostenido, las gráficas y estadísticas culturales se expresan en números rojos en casi todos sus indicadores: público, ventas, facturación o empleo (Bustamante 2013). Asimismo, desde hace veinte años no han faltado las diagnósticos sobre el efecto perverso de las políticas culturales y su crisis (Dijan 2005) y las llamadas a su reinención (McGuigan 2004).

Ante esta realidad, hay una aparente desconexión de lo cultural y lo político y un cuestionamiento de las instituciones, cadenas cooperativas y mecanismos de asignación de recursos, que constituyen su base organizativa e institucional y que, asimismo, apuntan a una reconfiguración de los paradigmas clásicos de producción, distribución y consumo cultural, así como de la articulación y papel entre actores estatales, del mercado y sociales en que estos se sustentan. Parafraseando la famosa frase de Marx, todo lo que parecía sólido en el mundo cultural parece desvanecerse en el aire de la crisis y el *tsunami* digital.

En España, a esta crisis de financiación se le une una crisis en el modelo de Estado en su modelo de Estado del bienestar, su modelo de organización territorial, su modelo de desarrollo ante la globalización económica y en el ámbito de la Unión Europea y la crisis de valor de la esfera cultural. No abordaremos en este documento esta cuestión en sí misma, si no en los efectos sobre la cultura: a) La erosión del Estado del bienestar afecta en primer lugar a la cultura, al ser considerada por muchos como un servicio no esencial, b) En segundo lugar, el modelo del Estado de las autonomías que ha caracterizado el modelo de política cultural desarrollado ha entrado en crisis con los procesos de recentralización y soberanismo c) La cultura es interpretada cada vez más por las administraciones como un recurso para competir en el mercado global, ya sea para las ciudades

grandes o medianas (Evans 2003) o bien para los Estados con la promoción de la marca-país (Dinnie 2008). d) En cuanto a la crisis de valor de la esfera cultural, ésta se caracteriza por una paupérrima valoración de la ciudadanía y de la política acerca de las profesiones culturales, su función y la protección al derecho de obtener una retribución por el trabajo creativo. Por otra parte, España, según los informes internacionales, es uno de los países en donde más se comete el delito tecnológico de consumir productos artísticos de manera ilegal (Jiménez Zaera 2013). El derecho a la cultura y la democratización de la cultura como ejes orientadores de la política cultural deben salvaguardar y no entrar en contradicción, como ocurre en este país, con el derecho básico de los profesionales de las industrias culturales de percibir una remuneración por su trabajo. En este sentido, la aprobación del Anteproyecto de Ley de Modificación de la Ley de Propiedad Intelectual el pasado 22 de marzo de 2013, agudiza el problema entre el derecho a la cultura, su dimensión económica y la propiedad intelectual (Prieto, 2013).

Frente a este estado de cosas, se perfilan diferentes posiciones y discursos en diferentes ejes: a) Una conformada por el eje izquierda / derecha, b) En segundo lugar y relacionado con el primer elemento, una diferente comprensión del rol que debe tener el Estado y su nivel de intervención en la esfera cultural, c) Una tercer eje que se expresa por la posición adoptada respecto al modelo territorial y d) otras caracterizadas por su actitud frente a los cambios actuales reales (o a los cambios futuros imaginables) respecto a lo digital. En relación al primer eje, las actitudes varían en relación a los recortes y la aceptación de una mayor o menor participación privada, o en el grado de intervención pública para garantizar el acceso a la cultura. En el segundo caso, los debates se centran en la bondad o no de la recentralización competencial. En tercer lugar, y como elemento más reciente, se han desarrollado diversas posiciones enfrentadas sobre la financiación y la política cultural en relación a la actitud frente a lo digital. Por un lado, la que podemos llamar *ciberutópica*, que enfatiza el poder transformador de las nuevas tecnologías en lo social y en lo político, subrayando la dimensión positiva de las formas de cooperación y distribución que éstas impulsan. Por otro lado, surge una mirada más crítica que advierte sobre el sesgo idealista de la *ciberutopía* y que parafraseando a Umberto Eco, podríamos denominar ciberapocalípticas. En el primer caso, habitualmente, se toma un punto de vista externo a la esfera cultural y se suelen señalar las ventajas que conlleva la posibilidad de nuevos procesos creativos sin intermediarios y su impacto social y político positivo para generar nuevos vínculos sociales. En el segundo caso, se advierte de los riesgos del impacto que se deriva de estos procesos. Por un lado, el de la desarticulación de las grandes industrias culturales, pero también, el del conjunto del sector cultural, atrapado por la disolución y devaluación de las esferas profesionales de actividad y la oligopolización sin control de la distribución y la mediación cultural.

En este contexto, en el que se reflejan los efectos de crisis propias de España y de factores estructurales de tipo global, la mirada vuelve de nuevo a dirigirse a Europa, en busca de las certezas o de modelos que pueden dar una salida positiva a la crisis.

Ahora que España ya *no va bien* y no es ejemplo para otros, Europa vuelve a ser una fuente de ejemplos en plural en los que nos podemos inspirar aprendiendo del modelo anglosajón o centro europeo de sistema cultural, matizando falsas expectativas o bien imaginando escenarios posibles que no supongan ni una paralización ni una huida hacia adelante que ponga en riesgo lo conseguido durante treinta años de desarrollo cultural en democracia.

En primer lugar, empezaremos por un repaso a las principales tendencias de financiación de la cultura en Europa (financiación estatal, mecenazgo, consumo, *crowdfunding*), en segundo lugar iniciaremos una diagnosis de la crisis de la cultura en España. Posteriormente, seguiremos con un análisis crítico de las supuestas salidas que se plantean y de sus riesgos a medio y largo plazo y, acabaremos planteando los que podemos pensar que supondría una salida de la crisis en positivo, progresista y valorizadora de lo cultural, en un nuevo marco de relaciones entre lo cultural, lo político y lo social.

2. La nueva relación entre sociedad y las artes: de la marginalidad a la centralidad, de la autonomía a la instrumentalización

La evolución de la relación entre la sociedad y las artes desde el siglo XIX hasta la actualidad puede caracterizarse en dos etapas. Una primera etapa, en la que el mundo del arte construye una esfera social especializada que ocupa una posición de gran relevancia simbólica pero de relativa marginalidad en términos macro-sociales, económicos o políticos. Esta es la etapa que arranca a mediados del siglo XIX y termina a finales del siglo XX y que se caracteriza por una sucesión de rupturas con los condicionantes sociales, religiosos o económicos por parte de los creadores. Un proceso que acaba configurando un campo artístico, dividido por un polo autónomo de creación artística contrapuesto a un polo de arte comercial y en permanente proceso de renovación por parte de las nuevas vanguardias, que se disputan la legitimidad y el poder simbólico, a las vanguardias ya consolidadas (Bourdieu 2002). Los creadores desarrollan nuevos lenguajes cada vez más autoreferenciales y el papel de los intermediarios culturales aparece en este contexto como secundario. En el caso de las artes visuales, quizá el sector donde se desarrolla de forma más pronunciada este proceso, las sucesivas revoluciones vanguardistas rompen con los cánones de la representación de la realidad hasta negar la misma idea de obra artística y, en este sentido, de la necesidad de receptor y de público (Fabiani 2007). Asimismo, en esta etapa la figura del creador ocupa un rol central y en cierto punto mitificado (Heinich 1992) hasta el punto que el rol de los intermediarios, críticos de arte y marchantes, aparece claramente minusvalorado en esta etapa (Moulin 1983).

A partir de los años setenta podemos ver cómo, producto de las transformaciones sociales macro-económicas analizadas, se desarrolla lo que Rodríguez Morató (2007b) ha caracterizado como la sociedad de la cultura. Si desde mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX la relación entre cultura y sociedad se definió por su marginalidad y autonomía, a partir de entonces podemos hablar de una nueva centralidad social y un proceso de correlación entre la esfera cultural, la económica y la política. Asimismo, la propia esfera cultural se transformará internamente debilitándose la distinción entre cultura culta y cultura popular, aumentando la relación entre géneros y disciplinas artísticas, incrementándose la hibridación entre culturas de diferentes orígenes y generándose al mismo tiempo estilos locales con proyección global. Esta nueva configuración generará, parafraseando a Bourdieu (2002), unas nuevas “reglas del arte” que marcarán un nuevo tipo de relación entre cultura y economía y entre cultura y política cultural resituándola en el centro de diferentes debates teóricos y ciudadanos sobre los usos y los impactos sociales de la cultura.

2.1. Cultura y economía: estetización del consumo y expansión del trabajo expresivo

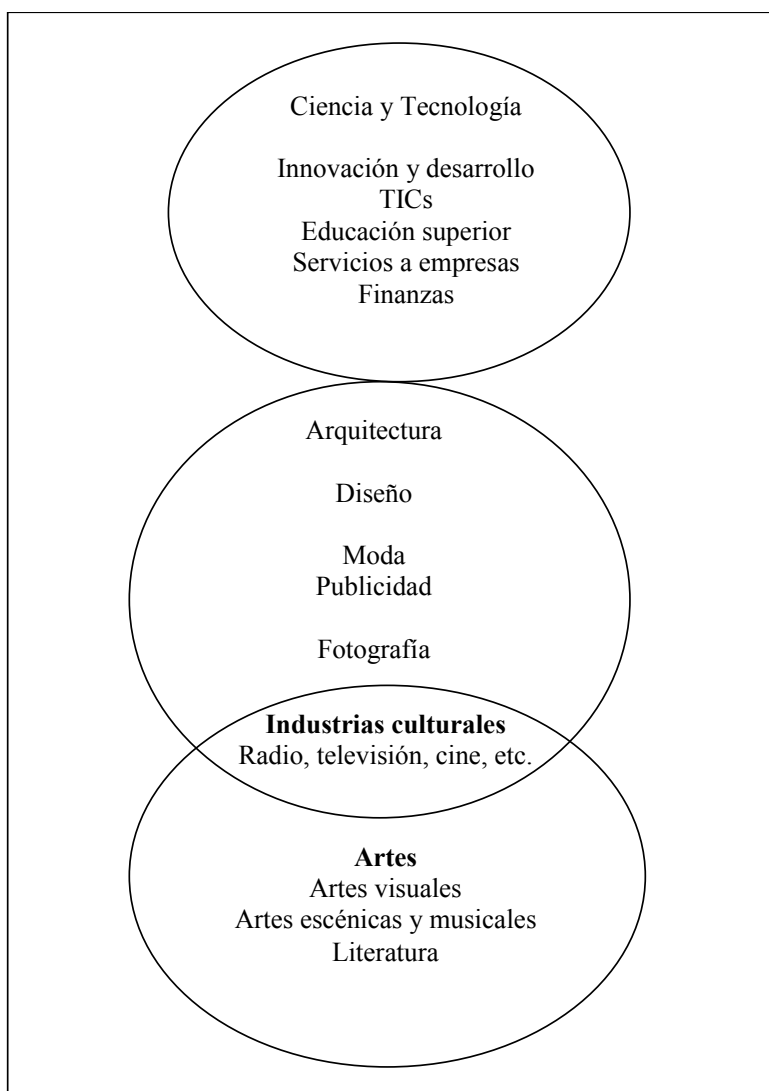
Esta nueva centralidad de la cultura se explica en parte por el nuevo rol de la cultura dentro de la producción de bienes y servicios y su consumo o lo que se ha llamado, la culturización de la economía. En la esfera económica, esta mayor atención a los aspectos simbólicos se interpreta como el resultado del paso de la economía fordista a la postfordista, en la que la organización industrial es más especializada y flexible para responder a la demanda de bienes y servicios más elaborados culturalmente y que ofrezcan a los consumidores un elemento de distinción social. Ello viene relacionado con los patrones de consumo de las nuevas capas medias urbanas que utilizan el consumo (entre el que se encuentra el consumo cultural que abordaremos posteriormente) como un factor expresivo, que define nuevas identidades sociales y estilos de vida. Asimismo, este proceso se refleja en una estetización de la producción a través del diseño así como del consumo a partir del marketing o de la publicidad (Lash 1994). Una estetización que se escapa del mundo productivo e impregna la vida cotidiana a partir de la estetización del espacio urbano: un proceso que se expresa en el surgimiento de barrios artísticos (Zukin 1995) y en la transformación del espacio privado como una forma de presentación social simbólicamente valorizada (Chalvon-Demersay 1999).

Al mismo tiempo, los patrones de trabajo del mundo artístico, es decir, el trabajo por proyectos, la gestión por resultados, las colaboraciones flexibles y temporales y la creatividad expresiva se traslada también al mundo de la gestión empresarial (Chiapello 1998). En este proceso, se manifiesta el nuevo espíritu del capitalismo que desactiva la crítica artística a la sociedad capitalista (Boltanski and Chiapello 2002). En este proceso, algunos autores ven la oportunidad de aprovechar las sinergias entre los sectores creativos de la economía y una reconciliación de la cultura y la economía que durante dos siglos habían parecido estar confrontadas (Florida 2005). Otros interpretan este fenómeno como una estrategia del nuevo capitalismo, que denominan como capitalismo cognitivo, con el fin explotar las capacidades creativas de la sociedad para apropiárselas de modo privado a partir de las leyes de propiedad intelectual (Blondeau et al. 2004). Sea cual sea la opinión que merezca este proceso, lo cierto es que los modos de trabajar y consumir han cambiado notablemente desde finales del siglo XX, alumbrando un nuevo periodo en el que cultura y economía han tejido numerosos lazos.

La consciencia de esta nueva importancia se refleja también en la conceptualización de la cultura como sector cultural. Durante los años ochenta se popularizó la noción de industrias culturales en su visión amplia (que abarca desde las artes visuales hasta el cine) como uno de los sectores clave en la nueva economía postfordista, superando progresivamente los recelos a la utilización de esta noción que había dentro del mundo cultural (O'Connor 2007). No obstante, a partir de los años noventa, surge en el Reino Unido un nuevo concepto, el de las

industrias creativas. Esta nueva noción abandona una definición sectorial de la actividad y se centra en definir un nuevo sector económico que se caracterizará por ser un proceso, la creación. Este cambio no es independiente de la nueva orientación de la economía, que combina la perspectiva neoliberal heredada de los gobiernos conservadores junto con un impulso emprendedor y modernizador del Nuevo Laborismo de los años noventa (Belfiore 2004). En esta nueva mirada, las artes (artes visuales, artes escénicas, literatura, etc.) aparecen mezcladas con los sectores industriales o con las artes industriales o técnicas, como el diseño y la arquitectura. También a estos sectores referenciados se les añaden los sectores científico-técnicos, los servicios empresariales o la industria financiera. Una conceptualización muy amplia de gran relevancia económica y que se presenta como uno de los sectores con mayor valor añadido y mayores perspectivas de crecimiento.

Ilustración 1 - Esquema de la conceptualización de las industrias creativas



Fuente: elaboración propia

Uno de los resultados de esta nueva conceptualización es el posicionamiento de las artes dentro de los sectores estratégicos de desarrollo económico y su valoración en cuanto a su peso agregado en el conjunto de la economía. No obstante, aparte de ser una conceptualización que agrega sectores y profesiones muy heterogéneas, al mezclar *brokers* con artistas, algunos críticos con esta noción, que se ha convertido en moneda corriente en la literatura académica y la de las administraciones públicas, la ven como un intento de erosionar aún más la autonomía del sector cultural. En todo caso, como analiza (Tremblay 2008), el sector cultural representa una parte minoritaria, en términos económicos, del llamado sector creativo. Y su utilización creciente en los planes gubernamentales corre el riesgo de disolver la atención singular que ha recibido la cultura desde los años sesenta, como analizaremos a continuación.

Resumiendo, la nueva centralidad de la cultura se fundamenta, según Rodríguez Morató (2007a), en los siguientes fenómenos:

- Importancia creciente de los aspectos culturales y estéticos en la concepción (diseño) y la comercialización (publicidad) de los bienes y servicios.
- Mayor relevancia de los aspectos cultural y estético en el consumo de bienes y servicios. Estetización del espacio privado y público.
- Intensificación de la frecuencia y la cantidad de los consumos culturales por parte de las clases medias e incremento de su importancia como factor de construcción de las identidades sociales.
- Aumento de las personas dedicadas a las profesiones del sector cultural (creadores e intermediarios). Transmisión de los patrones de trabajo del sector artístico (orientados a proyectos, creatividad, flexibilidad) a otros sectores profesionales.
- Crecimiento del peso económico de las industrias culturales y de los recursos públicos destinados a la cultura (en términos longitudinales).
- Instrumentalización de la cultura para objetivos sociales, urbanísticos y económicos.

2.2. Política cultural y transformación de la sociedad: retos y límites

La metamorfosis de las relaciones entre cultura y sociedad no sólo se explica a partir del cambio de relación entre cultura y economía sino también por el creciente rol de las políticas culturales. Ciertamente, podemos decir que desde su surgimiento como categoría de acción pública, la política cultural se ha orientado a la transformación social. Pero también debemos reconocer que esa voluntad ha ido evolucionando en paralelo a la posición de las artes y la cultura en la sociedad y del la concepción del encaje entre política cultural y efectos sociales.

En un primer momento, la política cultural nace del rechazo a la cultura transmitida por la industria cultural que es concebida como un embrutecimiento ideológico y pura distracción y de la idea de fomentar una sentimiento de comunidad a partir de las artes (Urfalino 1996). Entonces, el objetivo es poner en contacto directamente y sin mediaciones al ciudadano y la alta cultura con el objetivo de enriquecer su vida espiritual. Esta orientación, a diferencia de las anteriores políticas de protección de la cultura, se orienta también a la promoción de la creación según el paradigma moderno. Es decir, se propone promover la creación sin condicionar o influir – huyendo así de las orientaciones intervencionistas en el campo cultural que se habían desarrollado por parte de los regímenes totalitarios- respetando de este modo la autonomía de los artistas construida desde el siglo XIX. No obstante, esta orientación fundadora de la política cultural se irá erosionando principalmente por tres factores.

En primer lugar, en el mismo desarrollo de la política cultural, esta orientación democratizadora va encontrando diversos obstáculos que erosionan su legitimidad. En primer lugar, se constata la relativa ineficacia de esta política para expandir los consumos culturales al conjunto de la población, especialmente entre las clases populares. Los diversos estudios de consumos culturales, en diversos momentos históricos y contextos, confirman que el principal efecto de las políticas culturales democratizadoras es aumentar la intensidad del consumo de las clases medias pero es mucho menos eficaz a la hora de incentivar la participación cultural en amplios sectores de la población de bajo nivel socio-económico y cultural (Bourdieu, Darbel, and Schnapper 2003; Donnat 2004). Este hecho provoca que se acuse a la política cultural democratizadora de elitista.

En segundo lugar, esa voluntad de “promover sin influir” conlleva una falta de criterio de elección de los artistas, por parte de los responsables de las instituciones culturales. Lo que se intenta resolver con la creación de comisiones de expertos que decidan el reparto de las ayudas a los creadores, un fenómeno que podríamos llamar de “academias invisibles” (Urfalino 1989). Sus decisiones serán objeto de debate sobre sus elecciones de apoyo a un creador y generaran polémicas en la arena intelectual, política y en los medios de comunicación. Unos conflictos que, por ejemplo, supusieron graves ataques por parte de los congresistas y senadores ultraconservadores al *National Endowment for the Arts*

de EEUU por su apoyo a obras de arte consideradas por estos moralmente perniciosas y supusieron un importante recorte de sus fondos y una reorganización de su actividad de financiación. Sin llegar a estos extremos, en otros países la idea de “promover sin influir” ha ido perdiendo legitimidad frente a las orientaciones que se proponen dar un valor público o un retorno social a la política cultural. El razonamiento es que el dinero del conjunto de los contribuyentes invertido en cultura debe tener un retorno social en términos de bienes y servicios para el conjunto de la sociedad, y que el gasto cultural debe ser orientado según los objetivos del gobierno y el interés general y no por parte de las comisiones formadas por el propio sector cultural (Moore 1999).

En este contexto emerge con fuerza el concepto de valor público, un criterio crecientemente utilizado para diseñar y evaluar las políticas públicas. Su formulación por parte de Mark H. Moore (1999) se enmarca dentro de la corriente de reforma de las administraciones públicas, llamada Nueva Gestión Pública que consiste en modernizar los objetivos y los procesos de implementación de las políticas públicas y que desde los años noventa se ha intentado aplicar a las administraciones y a las instituciones culturales.

El objetivo del concepto de valor público es identificar aquellas actuaciones que aportan soluciones (es decir, un valor) a la ciudadanía enfocando la atención en los resultados “en ella” y no en los procesos internos de la administración pública. Su aplicación al ámbito cultural se ha traducido en una mayor atención en el usuario final, a la calidad de su experiencia y la capacidad de resolver retos o problemas colectivos a partir de la cultura. Un ejemplo que el mismo Moore (íbidem) plantea es la capacidad de las bibliotecas públicas de generar experiencias educativas para los niños y sus familias así como su contribución a reforzar el vínculo familiar o la cohesión social de la comunidad (íbidem).

Otros autores como John Holden (2006) han destacado que la política cultural debe dejar de estar controlada por los sectores culturales o por los responsables políticos y que debe darse una nueva voz a los públicos para decidir los contenidos que se deben promover. Según este punto de vista deben abandonarse definitivamente las posiciones elitistas o instrumentalizadoras de la cultura y las artes para adaptarse en un nuevo escenario donde los ciudadanos puedan convertirse de forma efectiva en los verdaderos protagonistas de la política cultural. Las políticas y las instituciones culturales deben dirigirse a potenciar las nuevas habilidades creativas de los ciudadanos, en el marco de las nuevas posibilidades expresivas que ofrecen las nuevas tecnologías de la información. Este sería, según su punto de vista, el valor público de la política cultural.

Y en tercer lugar, las nuevas dinámicas de producción, distribución y consumo cultural, producto de la revolución tecnológica que emerge en los años noventa producirá que, en buena medida, las fronteras entre los creadores y no creadores se difuminen, que los ciudadanos tengan un rol mucho más activo en el consumo y la participación cultural y que gran parte del acceso y la participación cultural se

desarrolle fuera de las actividades que promueven las políticas y las instituciones culturales (García Canclini 1979; Holden 2006).

En definitiva, podemos decir que la política cultural ha ganado peso social en los últimos cincuenta años, tanto por su nivel mayor de institucionalización, como por su nivel de gasto público dedicado. Pero son muchas las voces que alertan de su falta de legitimidad social y de la crisis del modelo de la política cultural centrado en la promoción y difusión de la alta cultura en el nivel del Estado-nación (Dubois 2010; Menger 2010). En este sentido, podemos hablar de agotamiento y desestructuración de las políticas culturales (Rodríguez Morató 2005) que debe reinventarse para acercarse al ciudadano y mostrar sus potencialidades para proporcionar bienestar social (Subirats, Barbieri, and Partal 2010). Al mismo tiempo, han entrado en crisis los proyectos nacionales de reforma social a través de la cultura y es en el marco local y de proximidad donde encuentra su nueva legitimidad como marco de acción y planificación (Evans 2001).

3. Crisis y financiación de la cultura: comparación de tendencias en Europa

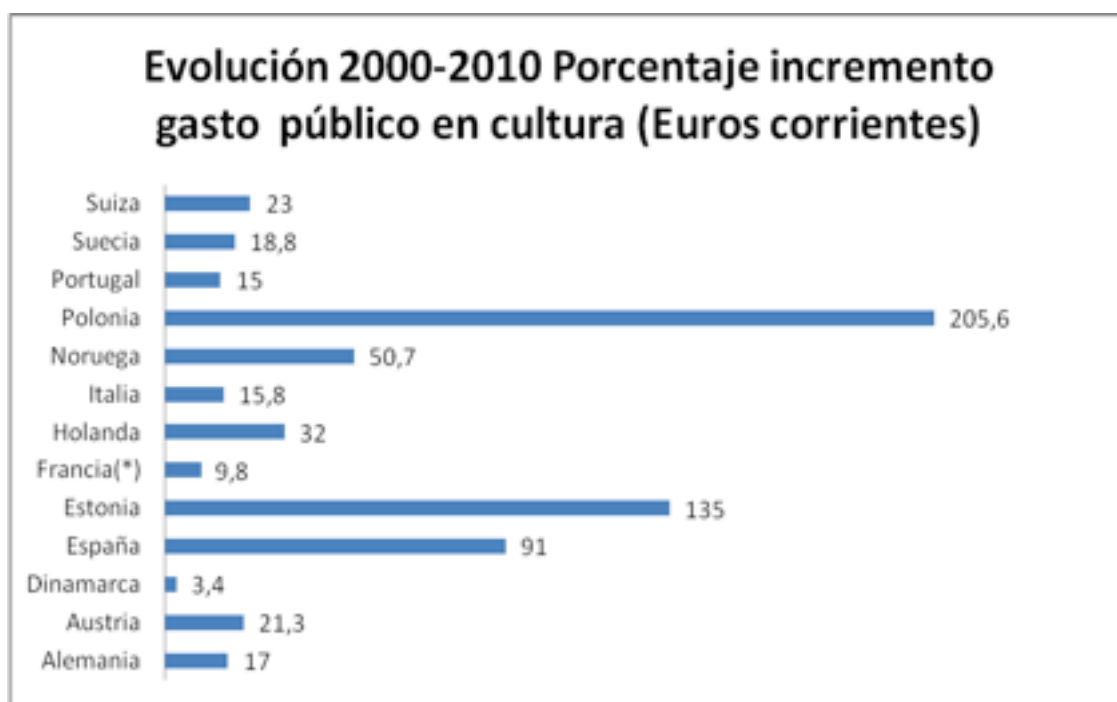
3.1. Evolución de la financiación estatal

La evolución del esfuerzo cultural de las administraciones públicas de la mayoría de países europeos ha seguido una tendencia ascendente durante la pasada década. Esta evolución positiva afecta de forma generalizada a prácticamente todos los países entre los años 2000 y 2009, y solo se aprecian comportamientos negativos significativos cuando se analiza la evolución entre los dos últimos ejercicios presupuestarios. Como se puede observar en la tabla 1, entre los años 2000 y 2005 se produjo un crecimiento más intenso, superior al 15%, en el conjunto de países seleccionados, un ritmo que se atenuó en el segundo quinquenio, pero que incluso se mantuvo en registros positivos en los dos últimos años (2,6% en el conjunto). Peter Inkey afirma con rotundidad que por lo que respecta a la cultura “en la mayoría de países, los presupuestos de 2009 no reflejan la crisis, incluso en algunos casos la cultura se benefició de estímulos fiscales mientras que los recortes severos solo afectaron a algunos países de Europa del Este” (Inkey 2010: 4). Según Inkey, parecería pues que la cultura hubiera sorteado el impacto de la primera fase de la crisis, y que “en un principio, los presupuestos de 2010 parecían aún más prometedores”. Solo a partir de 2011 se empezaron a vislumbrar amenazas de recortes severos en muchos países europeos. Esto correspondería a la segunda fase de la crisis que está afectando de forma contundente a los países de la periferia del euro, pero no únicamente. En este sentido resulta muy ilustrativo el hecho que Países Bajos anunciara en 2012 una reducción global del presupuesto público de cultura a aplicar en un periodo trienal a partir de 2013. Y en esa misma dirección, el presupuesto del ministerio de cultura de Francia, después de registrar aumentos continuados desde 2007, sufrió una reducción del 3% en 2012 y para 2013 se espera una cifra similar (Ministère de la Culture et de la Communication 2013).

La atenuación inicial del impacto de la crisis económica sobre la financiación pública de la cultura en Europa se explicaría por el fuerte empuje que proporcionan los Estados del ámbito nórdico y centroeuropeo, que mantuvieron al alza unas cifras muy elevadas. En el otro extremo del cuadro, los países periféricos más afectados por la crisis de las finanzas públicas, marcan claramente la geografía de los recortes. Los datos presupuestarios extraídos de *Compendium* corroboran los apuntes de Peter Inkey, y de ellos se desprende que la crisis iniciada en 2008 no tuvo prácticamente impacto en los presupuestos de cultura en su primera fase, y fue solo con su recrudecimiento a partir de 2010, cuando se empezaron a materializar los recortes. Pero en este caso, fueron las economías periféricas de la zona euro donde se empezaron a notar de forma relevante estos recortes. El conjunto de los “resucitados” *PIIGS* refleja la crudeza de los recortes en el último

año, con reducciones significativas en Portugal, Italia e Irlanda¹. En el caso de España, y a tenor de los datos posteriores, se puede afirmar que los recortes aparecieron con efectos retardados, ya que no fue hasta el presupuesto de 2011 cuando se registró la reducción más significativa. No obstante, el caso español es en sí mismo paradójico pues es el país en el que se produce el mayor incremento del conjunto europeo (si descartamos algunos países del este como Polonia o Letonia con unas circunstancias bien diferentes en lo que respecta al resto de países de la Europa Occidental) en el primer decenio del siglo XXI, tal como se observa en el Figura 1.

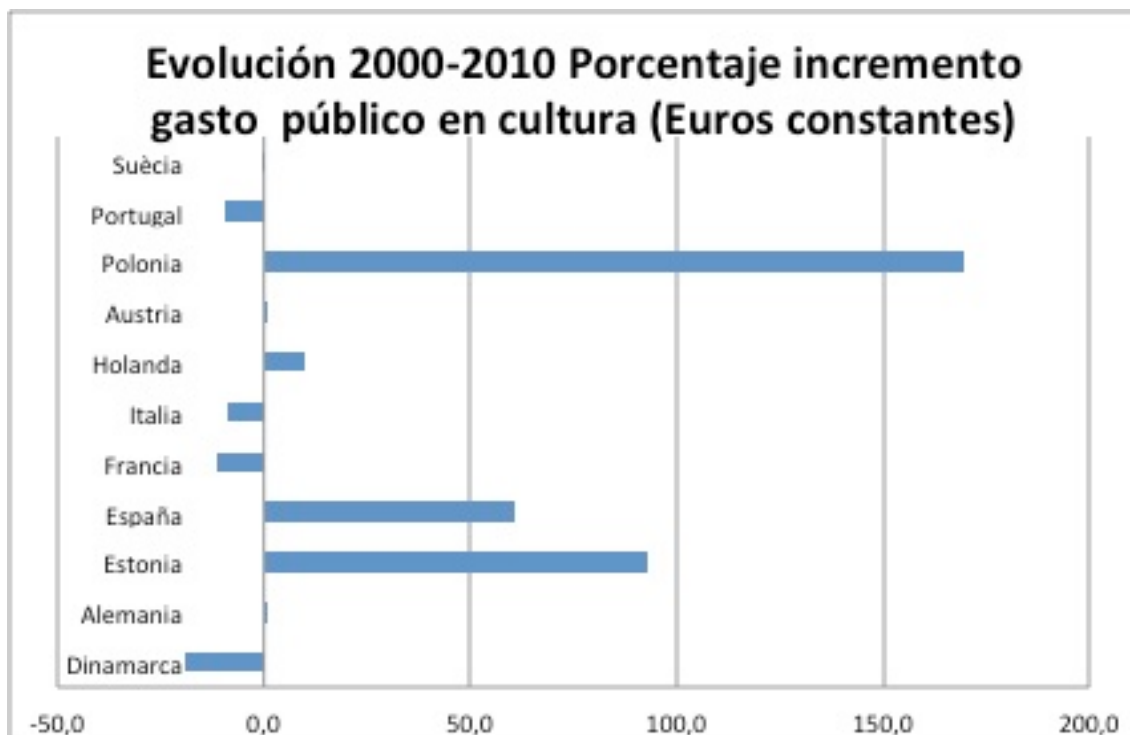
Figura 1-. Evolución en la primera década del siglo XXI del gasto en cultura en algunos países de Europa. Euros corrientes.



Fuente: Elaboración Propia a partir de los datos de Compendium.

1 Los datos relativos a Grecia son incompletos y por lo tanto no han podido ser incluidos en el

Figura 2-. Evolución en la primera década del siglo XXI del gasto en cultura en algunos países de Europa. Euros constantes.



Fuente: Elaboración Propia a partir de los datos de *Compendium* y de Eurostat²

Si aplicamos el índice deflactor podemos ver cómo el escenario de crecimiento generalizado de los presupuestos culturales en el decenio de 2000-2010 no es generalizado. En primer lugar observamos que en los países nórdicos los aumentos son insignificantes o bien negativos (Suecia y Dinamarca). En segundo lugar, en los países centro-europeos, se reproduce este mismo patrón de estancamiento (Austria y Alemania) o bien un retroceso (Francia). En tercer lugar, similares tasas de decrecimiento experimentan los países Mediterráneos (Portugal e Italia), con la notable excepción de España, que es el tercer país con un mayor crecimiento de los presupuestos culturales. Sin embargo, los primeros puestos en cuanto a crecimiento en recursos públicos dedicados a la cultura lo ocupan Polonia y Estonia.

A pesar del caso español, la tendencia de los países del sur de Europa resulta sin duda inquietante, ya que a tenor de la evolución económica global de este conjunto de países, con las enormes dificultades sufridas en los dos últimos años, solo cabe esperar una intensificación de las tendencias negativas. El caso de Portugal resulta especialmente inquietante: con el recrudecimiento de la crisis el Gobierno optó por rebajar el Ministerio de Cultura a Secretaria de Estado.

² La conversión de euros corrientes a euros constantes se ha calculado a partir de los datos de Eurostat del IPC para los países de la Unión Europea (Harmonised indices of consumer prices at constant taxes, annual rate of change). Fuente: Página web de Eurostat: <http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/hicp/data/database> (Acceso: 11/01/2014).

Por lo que respecta a las otras zonas, los datos de los países del área centroeuropea y nórdica ponen de manifiesto; 1) el altísimo nivel de dotación de la mayoría de estos países, con cifras casi estratosféricas de gasto público en cultura, aunque con la excepción muy relevante de Alemania, con datos muy modestos incluso a escala europea, y 2) que en conjunto consiguen sortear los recortes presupuestarios, como mínimo hasta 2010 o 2011.

Tabla 1. Gasto en cultura per cápita (euros constantes)

País	2009	2011	EVOLUCIÓN % 2009-2011
Alemania	112	117	4,5
Austria	274	273	-0,4
Bulgaria	29		
Dinamarca	294	300	2,0
España	153	149	-2,61
Estonia	193	188	-2,59
Finlandia	177		
Holanda	331	338	2,1
Irlanda	50	43	-14,00
Italia	134	117	-12,69
Letonia	61	51	-16,39
Noruega	389	446	14,7
Polonia	48	55	14,6
Portugal	76	69	-9,21
Suecia	239	278	16,3
Suiza	207	235	13,5
PROMEDIO	98,7	101,3	2,6

Fuente: Elaboración propia a partir de Compendium.

Por lo que respecta a los países del antiguo bloque soviético, presentan comportamientos menos homogéneos. Por un lado, cabe destacar el gran crecimiento generalizado del esfuerzo cultural en estos países a lo largo de la pasada década, -con casos de aumentos espectaculares que sin duda responden a unos niveles de partida muy bajos - aunque se mantienen importantes diferencias entre ellos -los datos extremos de Bulgaria y Estonia reflejan claramente esta disparidad-. Y por lo que respecta a la crisis, los datos evidencian comportamientos diferenciados, países afectados por turbulencias económicas como Letonia presentan reducciones significativas, mientras que economías más estables como la polaca, han conseguido mantener una evolución positiva.

Volviendo a los países de la periferia del euro, cabe destacar el nivel modesto - Italia- o muy modesto Irlanda, Portugal y Grecia- de esfuerzo presupuestario en cultura. Si a esta evolución se suman los recortes consumados y previstos, la brecha que separa estos países de los centroeuropeos y nórdicos se ahondará aún

más si cabe. Solo España escapó transitoriamente a ambas tendencias: por un lado, registró uno de los crecimientos más elevados de Europa, en algunas fases comparable al crecimiento de los países del antiguo bloque soviético, un crecimiento que situó a nuestro país en unos niveles relativamente elevados, por encima de países como Italia, Alemania o el Reino Unido, o cercanos a países referentes en políticas públicas como Finlandia. La magnitud de los recortes anuncia sin ningún tipo de dudas un cambio de ciclo que amenaza con romper también esa singularidad.

3.2. El esfuerzo cultural de las administraciones públicas

Compendium facilita también los otros indicadores que se usan habitualmente para medir el esfuerzo cultural de las administraciones públicas. Se trata del porcentaje que el gasto en cultura supone sobre el PIB nacional y sobre el total del gasto público del conjunto de administraciones. Estos indicadores informan sobre la importancia que se otorga a la cultura en los sistemas públicos respectivos y a la hora de establecer comparaciones permiten evitar el sesgo que supone las diferencias de precios entre países. El grupo de países de la periferia del euro se sitúa por debajo del promedio global del conjunto. Con Grecia e Irlanda con los datos más restrictivos, Italia y Portugal en una situación intermedia, y de nuevo España con el dato más elevado de este grupo.

Los países del centro y norte de Europa, presentan en general valores elevados – muy elevados en algunos casos como Suecia-, pero con excepciones significativas como Dinamarca o Finlandia. Por lo que respecta a los países del antiguo bloque soviético, de nuevo, datos poco homogéneos, con casos situados en ambos extremos: Estonia con un elevadísimo 3,21% del total del gasto público dedicado a cultura encabeza la clasificación a nivel europeo mientras que Polonia con el 0,5% se sitúa en la franja más baja.

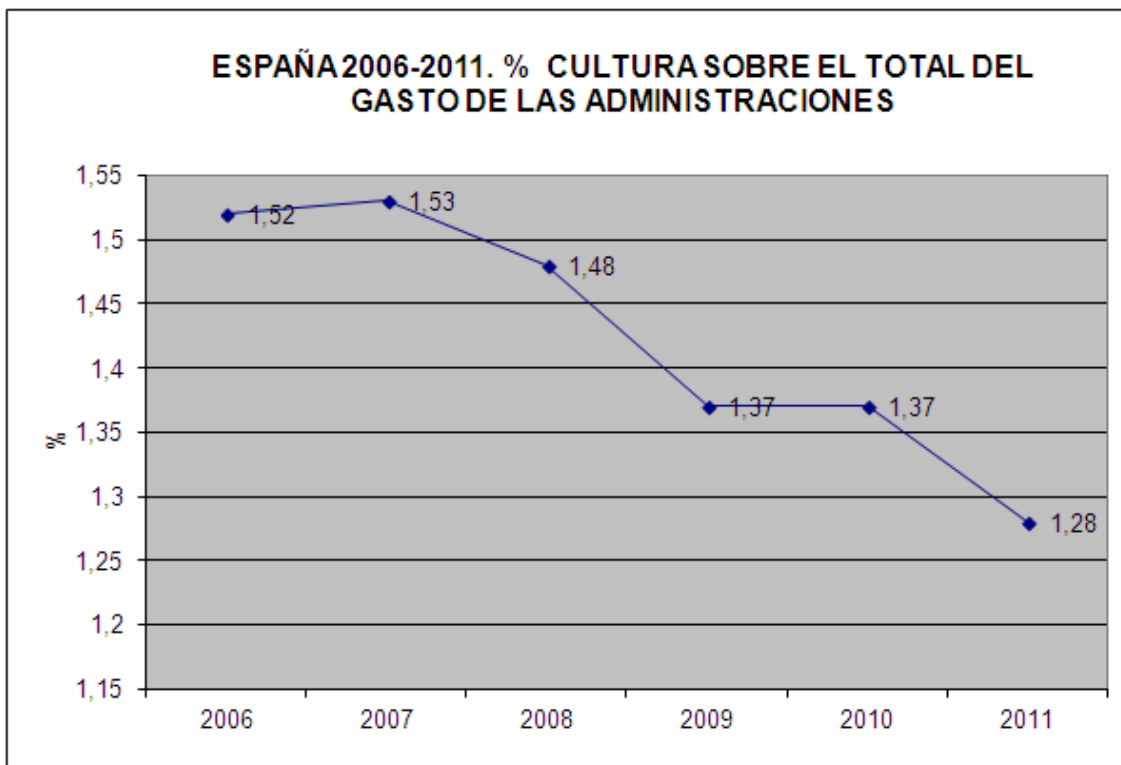
Tabla 2. Porcentaje de gasto en cultura sobre total de gasto público. Año 2010

PAÍS	%
Alemania	1,67
Austria	1,55
Bulgaria	1,72
Dinamarca	1
España	1,36
Estonia	3,21
Finlandia	0,99
Holanda	1,86
Irlanda	0,4
Italia	0,9
Letonia	1,86
Noruega	1,53
Polonia	0,5
Portugal	0,9
Suecia	2,6
Suiza	1,7
PROMEDIO	1,4

Fuente: Compendium

En este caso no disponemos de series temporales completas, por lo que no podemos dilucidar si la evolución analizada en el punto anterior refleja un comportamiento específico que afecta al sector cultural, o a una dinámica global en un contexto de crisis. En todo caso, los indicios apuntan a una cierta correspondencia entre ambas variables. Pero en el caso de España la evolución no deja lugar a dudas: desde el máximo histórico de 1,53% del año 2007, el peso de la cultura en el gasto de las administraciones públicas no ha dejado de bajar, situándose en tan solo el 1,28% en el año 2011.

Tabla 3 -Evolución 2006-2011 del porcentaje del gasto de cultura sobre el total en el conjunto de las administraciones públicas



Fuente: Cultura Base.

3.3. El papel de las administraciones públicas en la gobernanza cultural

Desde los años sesenta hasta los ochenta del siglo pasado, los niveles de administración intermedios³ fueron adquiriendo protagonismo en la gobernanza de la cultura en la mayoría de estados europeos. Por un lado, en los estados de naturaleza federal como Alemania o Austria, los *Länder* se consolidaron como el nivel administrativo de referencia, concentrado el grueso de competencias y de proporción del gasto público. A su vez, los países de matriz unitaria como Italia o sobre todo, Francia, protagonizaron procesos de regionalización en los que la cultura devino una de las competencias claves en la consagración de las administraciones regionales. Ambos procesos condujeron hacia lo que se podría denominar un modelo imperfecto de distribución de “tercios”, es decir, con un

³ Esta denominación se refiere a los niveles administrativos situados entre el nivel local y el nivel nacional o estatal. En la mayoría de países estos niveles suelen ser uno o dos. Este sería el caso de España si se consideran como intermedias las administraciones autonómica y provincial. En nuestro caso, la provincia actúa como administración territorial del estado y como administración local de segundo nivel a través de las diputaciones provinciales.

tendencia a consolidar una estructura competencial y de gasto público distribuido de forma más o menos proporcional entre los tres niveles básicos de administración –local, regional y nacional o estatal-. En el proceso de conformación de este modelo, el nivel estatal que tradicionalmente concentraba el grueso del gasto público en cultura, iniciaría un retroceso a favor de los otros niveles, lo que se denomina una descentralización vertical. Pero tal retroceso no respondería tanto a un adelgazamiento de las estructuras y presupuestos propios –que también- como a un proceso de crecimiento de los otros niveles, con el regional a la cabeza, coincidiendo con la fase de fuerte expansión de las políticas culturales públicas (Schuster 2002).

A pesar de esta dinámica de descentralización vertical y/o de “devolución” más o menos intensa, en la mayoría de países no se llegó a consolidar un equilibrio en la proporcionalidad en el citado modelo, sobre todo por lo que respecta a la participación de las administraciones intermedias en la distribución del gasto público en cultura. A esto cabe añadir que la idoneidad de los niveles intermedios se empezó a cuestionar seriamente en algunos países que a partir de los años 90 iniciaron procesos de reforma de las estructuras de poder territorial en sentido contrario al indicado. Concretamente se puede citar los casos de Dinamarca y Finlandia, donde el nivel intermedio ha sido prácticamente abolido -como mínimo en materia de cultura- y el de Portugal, donde la población rechazó en referéndum la propuesta gubernamental de regionalización del país. En todos estos casos cabe destacar que se trata de países de dimensiones más o menos reducidas en términos de territorio y/o población, por lo que los niveles intermedios pueden parecer superfluos y donde los procesos de racionalización de las administraciones territoriales pasan más por la reordenación y potenciación del nivel básico local, que por la proliferación de niveles.

Pero los interrogantes sobre el nivel intermedio no han supuesto en ningún caso un proceso en sentido contrario, tendente a la recentralización, sino que los equilibrios se desplazan hacia el nivel local, que finalmente aparece reforzado sea cual sea la dinámica precedente (Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató, and Martínez Illa 2012; Rodríguez Morató 2008). En esta última década, podemos hablar sin duda de una refocalización de la política cultural hacia lo local, con un consiguiente debilitamiento de la planificación estatal (Menger 2010).

Y el contexto de la crisis no parece que hasta el momento haya supuesto un cambio de dirección substancial. Siguiendo de nuevo a Peter Inkey (2010), se puede afirmar que la cosa va por barrios: “el gran número de actores (centenares y miles de ciudades, regiones, etc.) [en el ámbito europeo] ha producido una amplia gama de reacciones a la crisis económica”. Inkey (opus cit) remarca que en Alemania, ciudades y Länder acumularon recortes entre 2001 y 2007, y que curiosamente, los presupuestos tendieron a crecer en algunos casos a partir entre 2008, aunque se anticiparan horizontes de serios recortes a partir de 2010 en la muchos Länder como Schleswig-Holstein o Sajonia-Anhalt. A nivel local, Inkei (íbidem) aporta un rosario de casos de buena parte de la geografía europea, y aunque predominan los recortes, que van de moderados a severos –cercaos al 50% en algunas ciudades letonas- también se documentan casos de notables incrementos como en la

austríaca Graz y de diversas ciudades polacas como Cracovia, o de la francesa Lille que en 2009 se apuntó un crecimiento del presupuesto de cultura del 25%.

Los datos de la Tabla 3 vendrían a corroborar esa diversidad de situaciones, y apuntan hacia las tendencias ya comentadas: consolidación al alza del nivel local, y atenuación del papel de los niveles intermedios, que en algunos casos supone una “liquidación” en toda regla.

Tabla 3 Evolución de la distribución del gasto público en cultura según niveles administrativos (%)

Niveles de gobierno	Dinamarca			Austria			Portugal			España		
	2000	2005	2011	2000	2005	2011	2000	2005	2009	2000	2005	2010
Estatal	64,7	62,5	62,4	33,3	34,7	34,0	46,0	31,0	26,80	17,7	15,2	15,3
Regional	3,5	3,6		38,0	34,4	36,7				30,0	28,5	25,8
Local	31,8	33,9	37,6	28,7	31,0	30,9	54,0	69,1	73,2	52,34	56,3	58,9

Fuente: Compendium

Este fue el caso de Dinamarca (y también de Finlandia) que se aparejaría con Portugal donde se “abortó” su nacimiento. Pero más allá de este paralelismo, ambos países conmutan el peso de los niveles nacional y local. En Portugal, se perfila una evolución hacia un casi monocultivo de las administraciones locales, que capitalizan cerca de tres cuartas partes del gasto público en cultura. Por el contrario en Dinamarca, la administración central capitaliza prácticamente dos tercios del presupuesto nacional de cultura. Aquí cabe decir que una parte importante de este gasto, se consigna en los presupuestos estatales, pero se transfiere en forma de partidas finalistas a los gobiernos locales que mantienen competencias y gestión de servicios públicos. En Finlandia se sigue una metodología similar. Austria (y Alemania) mantienen la vigencia –y los equilibrios– del modelo federal, con los Länder liderando el gasto público en cultura, y manteniendo ese liderazgo durante la crisis.

4. Tres casos de buenas prácticas culturales: Austria, Dinamarca y Finlandia

En el presente informe hemos elegido tres casos europeos de buenas prácticas que nos permitirán trazar algunas de las mejores tendencias en financiación y organización del sistema cultural. La elección de los casos no pretende por lo tanto ser representativa de la evolución continental, aspecto que ya hemos analizado, sino observar estructuras consolidadas y programas de reforma que pueden servir de inspiración para el caso español ya que como se podrá ver ofrecen un alto nivel de innovación en la gobernanza, la agencialización, la transparencia, la participación y el respeto a la diversidad cultural y la integración social. Cabe señalar que los datos ofrecidos provienen principalmente de un análisis de los datos e informaciones ofrecidas en el *Compendium* de estos tres países.

4.1. Financiación de la cultura y organización del sistema cultural en Austria

Breve descripción del sistema

El inicio de la política cultural contemporánea en Austria coincide con la retirada de las potencias ocupantes el 1955 y muy centrada en la potenciación de las grandes instituciones de arte y patrimonio –grandes museos, monumentos y teatros de Viena- o el Festival de Salzburgo, que en cierto modo buscaban restablecer la imagen de excelencia artística, de “país de arte y cultura” que históricamente se había forjado con iconos como las figuras de los grandes músicos o de la propia imagen de la Viena imperial.

Austria cuenta con sistema federal similar al alemán donde los estados federados o Länder ejercen el grueso de las responsabilidades y competencias culturales. La Ley Federal de Promoción de las Artes es el marco nacional de referencia, pero los Länder cuentan con normativas propias que remarcan sus especificidades. La constitución de Austria no menciona explícitamente el arte y la cultura, ni hay ninguna “ley general” de cultura. Por lo tanto, la normativa en lo referente al sector cultural se encuentra de forma transversal en diferentes apartados del ordenamiento jurídico, por ejemplo, en la propia constitución o en la Ley de Derechos Civiles Fundamentales, que incluye la libertad de la creación artística.

Los objetivos de política cultural se pueden agrupar en tres categorías principales:

- Satisfacer las necesidades básicas culturales: la libertad de expresión artística, pluralismo, calidad, innovación, creatividad, identidad, internacionalización, apoyo al trabajo y la condición de los artistas, digitalización.

- Gestión: transparencia, promoción, competencia, eficiencia, cooperación público-privada, flexibilidad, descentralización, planificación, orientación en servicios, evaluación.
- Objetivos sociopolíticos: participación, integración, igualdad, seguridad social, comprensión de los efectos económicos del sector cultural.

Distribución por niveles administrativos

Nivel central-federal

Austria cuenta con un Ministerio de Cultura y Educación desde 2007 y dentro de este con un Departamento de Cultura con 8 divisiones -direcciones generales- y un Departamento de arte con 7 divisiones. Desde 2011 cuenta también con una Dirección de Asuntos Internacionales y Religiosos. Las divisiones del Departamento de Cultura actúan sobre artes escénicas y música, patrimonio cultural, promoción cultural y sobre la mayoría de los grandes equipamientos. Destaca la dirección de entes de gestión con competencias sobre el “holding” de teatros federales que agrupa los tres grandes teatros de Viena. Por su parte las divisiones del Departamento de Arte intervienen sobre artes visuales, cine y literatura. Cabe destacar también que ambos departamentos cuentan con competencias transversales cruzadas.

Por su parte, el Ministerio para Asuntos Europeos y Exteriores cuenta con un departamento de política cultural que ejerce competencias sobre cooperación cultural y la Cancillería Federal asume directamente competencias sobre medios y comunicación. También tienen competencias en cultura los ministerios de economía, familia y juventud e interior (memoria histórica –memoriales del Holocausto-),

Nivel Provincial (Länder)

Las 9 provincias federales (Länder) tienen un departamento de cultura así como la propia Ley de Promoción Cultural –con la excepción de Viena-. Los Länder tienen como mínimo un departamento relacionado con asuntos culturales así como consejos consultivos para la concesión de subvenciones y ayudas que se tienen que hacer públicos.

Las competencias culturales de los Länder incluyen: Política cultural; promoción cultural (a menudo en cooperación con el nivel federal); promoción de actividades de conservación y aspecto de pueblos y ciudades y mantenimiento de centros urbanos históricos; promoción del arte contemporáneo; fondo y fundaciones; escuelas de música; teatros, cines y acontecimientos; patrimonio, tradición y cultura tradicional; y grandes festivales (Salzburgo, Ars Electronica, Festival de las Regiones, etc.).

Nivel Local

La responsabilidad de la política cultural local recae al consejo municipal o directamente a los alcaldes en los municipios pequeños. Justo es decir que el mapa municipal del país es muy fragmentado puesto que cuenta con 2.350 municipios de los cuales 620 tienen menos de 1.000 habitantes. Tampoco hay un nivel de administración intermedio del tipo provincias con competencias culturales. Por debajo de los Länder, y como último nivel de la administración estatal hay 98 “distritos políticos” pero que no coinciden con se las NUTS-3 Eurostat que son 35. En total hay 25 municipios de más de 20.000 habitantes -de los cuales 5 con más de 100.000-. Los municipios por debajo esta talla demográfica no suelen tener departamento de cultura.

Las competencias culturales locales alcanzan: conservación y apariencia de pueblos y centros históricos; festivales en cooperación con los Länder; equipamientos culturales; arte amateur (teatro, bandas de música y grupos de cultural tradicional; artesanías; museos locales; bibliotecas y educación de adultos).

Marco normativo de competencias y financiación

Con un modelo de estado federal similar al alemán, la constitución austríaca asigna la mayoría de competencias de política cultural a los Länder y reserva por el gobierno central las cuestiones de estado y las grandes instituciones nacionales. Algunas de estas responsabilidades se han delegado a agencias y entes de gestión. La distribución competencial se regula por el principio constitucional según el cual todos los asuntos –como la cultura- que no se asignan de forma explícita al gobierno nacional, son competencia de los Länder. Los asuntos asignados de forma explícita al estado central son: cuestiones de "soberanía" como por ejemplo los archivos científicos y técnicos y las bibliotecas, colecciones artísticas y científicas y los equipamientos federales (museos federales, la Biblioteca Nacional), teatros federales, monumentos históricos, las confesiones religiosas, fundaciones y fondos.

La ley de Promoción de las Artes incluye una mención sobre potenciales conflictos de competencias que se tienen que evitar, partiendo del principio de subsidiariedad, aún así, el gobierno estatal puede apoyar a proyectos regionales o locales que tengan un interés que rebase los límites de estas administraciones o puedan ser “ejemplos de carácter innovador o se enmarquen en proyectos de carácter no ordinario. Las decisiones relativas a los subsidios para las artes se hacen siguiendo las recomendaciones de las juntas asesoras y jurados, formados por expertos de las diversas ramas de las artes organizados en consejos consultivos.

Los departamentos de cultura y de artes publican de forma obligatoria sendos informes anuales (Kunstbetich y Kulturbericht) detallando información sobre gasto y actividad cultural. Desde 1996 se cuenta con un sistema de estadísticas,

Länder-Initiative Kultur-Statistik (LIKUS), que facilita la monitorización y la comparabilidad de los datos. La web del instituto de estadística “Statistik Austria” facilita en línea una excelente y exhaustiva compilación de datos e información cultural, siguiendo los criterios UNESCO. Aquí mismo se puede hallar un documento muy completo con las principales estadísticas culturales “Kulturstatistik” que se publica con periodicidad anual.

Financiación Pública

Según los datos de la oficina de estadísticas correspondientes al año 2008 el gasto de los diferentes niveles administrativos fue de 2.287 millones de euros (sin medios de comunicación) con la siguiente distribución:

Austria: Gasto público en cultura (MEuros / % sobre el total)

Nivel de Gobierno	2001		2007		2008	
	MEuros	%	MEuros	%	MEuros	%
Estatal (federal)	699.77	38.17%	719.54	33.16%	742.67	32.47%
Regional (provincial)	704.76	38.45%	786.73	36.26%	838.32	36.66%
Local (municipal)	428.62	23.38%	663.53	30.58%	706.08	30.87%
TOTAL	1 833.15	100%	2 169.80	100%	2 287.06	100%

Fuente: Elaboración propia

Con estas aportaciones, el gasto per cápita se situó en 274 euros y la proporción del PIB en el 0,81%. Tal y cómo se puede comprobar en los datos precedentes, el incremento entre los años 2001 y 2008 fue de cerca del 25%, y la participación del nivel local fue la más significativa, de forma que la aportación de los tres niveles se ha situado en una relación casi paritaria, alrededor del 30%.

Financiación privada

Se estima que sólo un 1,94% de la financiación cultural proviene del sector privado, por la existencia de una "Ordenanza de Esponsorización" adoptada por el Ministerio de Finanzas en 1987. Bajo esta regulación, las empresas pueden obtener una rebaja de impuestos en los gastos de patrocinio de acontecimientos. Las cantidades deducibles son muy bajas, por ello hay planes para introducir cambios al respecto. Desde 1997 determinadas subvenciones públicas están libres de impuestos: becas, premios del Instituto de Cine; ingresos y la asistencia de fondos públicos o de los fondos de las fundaciones públicas o privadas en determinados supuestos.

Según un estudio reciente, la esponsorización privada supuso el 2009 unos 43M€ y se calcula que aproximadamente el 27% de las empresas hacen aportaciones, con las compañías energéticas y las instituciones financieras al frente. La aportación se ha multiplicado por 6 desde el año 1989, pero aún así los datos son todavía discretos si se compara con otros países. Además de esta vía hay que considerar también las aportaciones importantes que se hacen en concepto de premios,

puesto que algunos de los más importantes del país (Premio de Arte del Banco de Austria, Premio Ars Electronica) los conceden organizaciones privadas.

Marco normativo de fiscalidad

Destino de los fondos públicos

La ley estipula que la promoción tiene que ser dirigida principalmente al arte contemporáneo, sus “cambios espirituales” y su variedad y enumera los campos que tienen que recibir apoyo. Los equipamientos que acogen estos propósitos también pueden recibir apoyo. Desde 1973 hay un sistema consultivo que incluye figuras especializadas para velar por la distribución de los fondos. El 2010 se actualizaron las condiciones, incluyendo aspectos como garantías para igualdad de géneros. La Ley indica que, una contribución adecuada (0,48€ mensuales) se tiene que añadir a la tasa de radio y televisión para apoyar a las artes contemporáneas y se tiene que recaudar y distribuir entre el estado y los Länder (en una relación 70:30). La parte estatal de la tasa va a parar en un 85% al Departamento de Artes y el resto se destina a la protección del patrimonio y museos. Desde el 2000, las contribuciones adicionales se han dedicado a la caja de la seguridad social. Desde el año 2000 los artistas disponen de algunas prerrogativas en materia tributaria como mecanismos para poder compensar la naturaleza fluctuante de sus ingresos. Con respecto a los residentes extranjeros, se les permite tributar según los niveles del país de origen en caso que el tipo impositivo sea inferior a la vigente en Austria.

Desde 2002, las donaciones a museos federales públicos y a museos privados importantes son deducibles. Con respecto al IVA, se aplica el tipo reducido (10%) a todos los servicios y productos culturales salvo los CD que tributan con el tipo general (20%).

Apoyo a artistas y creadores

Tal y como ya se ha avanzado, existen diferentes vías de apoyo a artistas y profesionales de la cultura, empezando por un número importante de becas y ayudas directas pero también de ayudas indirectas en forma de políticas tributarias y beneficios sociales. Desde 2001 hay una línea de adquisición de obra de artistas austríacos –con cuotas de edad y género- contemporáneos destinada a los museos nacionales y provinciales. En cuanto a ayudas indirectas se pueden mencionar fondos de apoyo a los artistas visuales y a los profesionales de la música, y remarcar finalmente una lista de premios y becas destinadas a los diferentes ámbitos artísticos entre los cuales destaca el Gran Premio Nacional, dotado con 30.000€ y concedido por el “Senado de las Artes”.

Apoyo a asociaciones profesionales

El Consejo para la Cultura de Austria (Österreich Kulturrat) no es un consejo consultivo oficial sino que se trata de una unión de grupos de interés de los artistas y creadores. Se trata de una plataforma para compartir cuestiones y objetivos de política cultural y que representa a sus miembros en el ámbito político, los medios

de comunicación y las administraciones. El Österreich Kulturrat promueve debates sobre cultura, educación y medios de comunicación. El Consejo está formado por representantes de 12 de las grandes organizaciones sectoriales entre las más de 20 existentes.

Legislación laboral

En el campo de las artes escénicas, hay una legislación específica, la Ley de Actores (1922, modificada 2011) que regula las horas de trabajo, vacaciones y bonificaciones para los actores, que son diferentes de las regulaciones de los empleados. Aún así la ley ha sido criticada puesto que parece que solamente los empleados por los grandes teatros se podrán beneficiar de las principales mejoras, y también que haya dejado fuera los actores de cine.

Derechos de autor

La normativa de derechos de autor incluye una ley específica que data de 1936. Esta ley fue actualizada para incluir una tasa sobre las cintas vírgenes –aplicable a otros apoyos-. La recaudación por este concepto está sufriendo una bajada relacionada con el uso creciente de dispositivos de almacenamiento y reproducción no sometidos a canon (p.e. los Mp3 de los móviles, los discos duros, etc.). La ley también se actualizó el 2003 para armonizarla con las directivas de la UE sobre la cuestión, básicamente por el concepto de reutilización de los productos. A partir de una reclamación del año 1994 las bibliotecas públicas liquidan derechos de autor desde el año 1996. Actualmente hay 8 sociedades de recaudación colectiva de derechos de autor.

Tendencias y estrategias

Las responsabilidades públicas se han ido transfiriendo a diferentes instituciones y entes de gestión que a su vez han adoptado diferentes modelos organizativos. Así por ejemplo la promoción del cine se concentró en el Instituto Austríaco del Cine; el centro de promoción y recursos culturales “KulturalKontakt Austria” (KKA) se forma como una entidad con finalidades no lucrativas en 2004. Pero quizás el caso más interesante sea el de las grandes instituciones nacionales. En este ámbito, la Ley de Reorganización de los Teatros Federales ya mencionada permitió crear un holding empresarial de titularidad estatal que agrupa los grandes teatros públicos de Viena y una empresa “ART for ART” que les presta servicios de forma conjunta (diseño, almacenamiento y transporte de vestuario, mantenimiento de equipamientos e ingeniería de escenarios, ticketing, etc.). Las empresas son supervisadas por un comité ante el que tienen que rendir cuentas los directores comerciales y artísticos que trabajan codo con codo.

4.2. Financiación de la cultura y organización del sistema cultural en Dinamarca

Breve descripción del sistema

Responde al modelo nórdico de política cultural conocido también como “modelo del arquitecto”: el estado construye el edificio y lo cede a sociedad civil para que lo adapte a sus necesidades. Por lo tanto las estructuras y la financiación de la cultura son públicos pero están gestionados en gran medida por organizaciones independientes a través de los principios *arms length* y/o de rendimiento de cuentas a través de los contratos de gestión. La vocación y el esfuerzo público en cultura son incontestables y se sitúan a la cabeza de los rankings mundiales. Por lo que respecta a los dispositivos *arms length* se observa una pérdida de peso en beneficio de los organismos autónomos de gestión vinculados directamente con las estructuras gubernamentales.

La estructura administrativa está muy simplificada, con dos niveles –estatal y local- lo que facilita la distribución de competencias, la coordinación y la gobernanza del sistema cultural público. Una reforma reciente (2007) redujo el mapa municipal a tan solo 98 unidades.

Distribución de responsabilidades culturales dentro del Sistema público.

Nivel central

La estructura de gobierno está formada por un complejo sistema de agencias, consejos e instituciones con diferentes niveles de competencia y autonomía vinculados al ministerio de cultura. En concreto, hay:

- Dos agencias estatales: Agencia de Castillos y Bienes Culturales –que incluye todos los equipamientos culturales públicos- y Agencia Danesa de la Cultura (que fusiona tres agencias preexistentes –artes, patrimonio y bibliotecas y medios públicos).
- Cinco unidades administrativas: finanzas, comunicación, recursos humanos, TIC y digitalización, obras, adquisiciones y suministros (compartidas entre el ministerio y las dos agencias).
- Diferentes consejos, comités y otros dispositivos *arms length*, algunos con competencias ejecutivas –Fundación Danesa de las Artes y Consejo de las Artes- y otros solamente consultivas.
- 42 instituciones estatales (Teatro Real, Museo Nacional, etc) financiadas directamente por el ministerio y obligadas a rendir cuentas en el parlamento y dotadas de contratos programa negociados con el propio ministerio, que les permiten un considerable grado de libertad,

independencia y autonomía de gestión.

Además de esto, existen unas 700 organizaciones culturales independientes con financiación pública (estatal y municipal). Estas están obligadas en principio a seguir los objetivos generales, esquemas de gestión y contratos-programa que regulan las relaciones con las instituciones estatales, pero estas obligaciones se establecen finalmente en función del grado de aportación pública. Algunos ejemplos serían los teatros locales y las orquestas de las principales ciudades (Aarus, Alborg, Odense...).

Nivel local

Dinamarca está protagonizando una transformación fundamental del sector público. La Reforma del Gobierno Local (Kommunalreformen) del año 2005, supuso pasar de 275 municipios y 14 distritos a 98 municipios y 5 regiones. Con esta reforma, las competencias culturales de los niveles intermedios (distritos) se abolieron y desplazaron simultáneamente hacia el nivel estatal y el local. Los nuevos municipios acaparan toda la responsabilidad política, administrativa y financiera para gestionar el grueso de las instituciones y las actividades. Esta reforma reforzó aún más el elevado grado de descentralización, dado que casi 1/3 parte de la financiación de la cultura corresponde a los municipios. Con la práctica abolición del nivel intermedio (distritos), el Consejo de los Municipios se convirtió en un actor esencial en la negociación e implementación de la política cultural.

Niveles especiales

Las islas Feroe y Groenlandia tienen consideración de naciones autónomas dentro del reino de Dinamarca, y en consecuencia competencias plenas en cultura. Además de esto, Dinamarca cuenta con una minoría cultural reconocida, la minoría alemana de unas 20.000 personas en la frontera con Alemania. Disponen de una red de escuelas y entidades culturales propias y se presenta como un modelo de coexistencia pacífica a nivel europeo.

Niveles de fuera del sistema público

Fuera del sistema público, un gran número de agentes de la sociedad civil y el sector privado tienen una influencia considerable en la planificación, implementación e innovación de las actividades culturales. En los últimos años, el sector privado ha ganado peso, debido en parte a la Ley de Fundaciones Privadas de Servicios Públicos. Esta ley facilita las donaciones de empresas y ciudadanos individuales a las instituciones culturales, actividades y nuevos proyectos con exenciones fiscales. Varias instituciones y proyectos han sido realizados de acuerdo con el modelo de fundación privada, por ejemplo el nuevo teatro de la ópera de Copenhague.

Marco normativo de competencias y financiación

La asignación de fondos públicos corresponde a la Fundación Danesa de las Artes y al Consejo Danés de las Artes. La Agencia Danesa de las Artes actúa como la secretaría de estos dos organismos. El papel de la Fundación Danesa de Artes es promover las artes creativas y su financiación está determinada por la Ley de Finanzas. Las subvenciones de la Fundación van a cargo de ocho comités arms length formados por tres personas. El papel del Consejo Danés de las Artes es promover el desarrollo artístico al país y de las artes danesas al extranjero. En cuanto a las asignaciones, el Consejo ha establecido un comité de expertos en el campo de la literatura, las artes escénicas, las artes visuales y la música. La mayor parte del apoyo financiero otorgado por el Consejo y sus comisiones se asignan de acuerdo con las directrices establecidas a las leyes de Teatro, de Artes Visual Artes y de Música. Por lo tanto se puede hablar de un elevado nivel de descentralización horizontal atendido al grueso de atribuciones –directas o delegadas- y recursos asignados a agencias y organismos de gestión independiente ciertamente lo favorece.

Financiación. Principales magnitudes:

- Presupuesto de cultura de las administraciones públicas (2011): 2,239 (M€).
- Evolución del presupuesto 2006-2011: +16,8% (2009-2011: +1,6%).
- Gasto per cápita (2011) 420€.
- % del presupuesto estatal asignado a la cultura: 1% (2011).
- Gasto de los hogares en cultura (656€) de promedio anual (2% del presupuesto familiar).

Estas magnitudes reflejan en primer lugar el elevado nivel de gasto público en cultura, que se sitúa entre los más elevados de Europa. También conviene remarcar que de momento no se han producido recortes en este gasto público en cultura, a pesar de que en el último presupuesto ejecutado (2011) se produjo un incremento muy leve (1,6% respecto el año precedente) y en todo caso, inferior al incremento prometido por el nuevo gobierno de centro-izquierda en campaña electoral.

Con respecto a la distribución territorial del gasto, la lectura resulta ambivalente puesto que si bien es cierto que los municipios han incrementado su participación en un 5% en los últimos cinco años y llegan a gestionar cerca del 40%, esta ganancia se ha producido sobre todo a expensas del nivel intermedio que se ha sido suprimido. El estado central gestiona más del 60% de este gasto con la cual resultaría como mínimo discutible hablar de una profunda descentralización vertical.

Dinamarca: gasto público en cultura (en Meuros / % sobre el total)

Nivel de gobierno	2011		2009		2006	
	Meuros	%	Meuros	%	Meuros	%
Estatal	10,399,6	62.4%	10.195,6	62.3%	9.059,2	63,5%
Regional	-	-	-	-	559,6	3,9%
Local (Municipal)	6,261,2	37.6%	6,173,3	37.7%	4.636,7	32,5%
TOTAL	16.660,8	100%	16.368,9	100%	14,255.6	100%

Fuente: elaboración propia

Marco normativo de fiscalidad

Excepciones tributarias en el ámbito de la cultura

El 2004 se aprobó la Ley de Excepciones tributarias en el ámbito cultural. Esto hizo más fácil para las empresas privadas deducir las inversiones en las artes y las donaciones a instituciones culturales (25% de deducción). Por el contrario todos los bienes y servicios culturales (libros y grabaciones incluidas) están gravados por una IVA del 25%.

Derechos de autor

Están regulados por la Ley de Derechos de Autor (2010) que se inscribe en la tradición continental. El derecho de autor es responsabilidad del Ministerio de Cultura. Los titulares de derechos han establecido 4 sociedades de gestión colectiva: COPYDAN, KODA, BCN y GRAMEX. COPYDAN está especializada en retransmisión por cable de programas de televisión, y de material de audio y vídeo y la remuneración por la venta en el comercio de obras de arte y los derechos de los pintores y escultores; KODA en conciertos de música; BCN (Oficina de Derechos de Autor Nórdica) se ocupa de los derechos de reproducción mecánica de música y películas; y GRAMEX controla la remuneración a los autores en relación con actuaciones en público en la radio y la televisión y otros espectáculos públicos. Ante la polémica actual respecto a la piratería digital, se ha optado por la vía pragmática. El modelo de los países nórdicos podría ser una de varias respuestas a este desafío. Un ejemplo reciente es un acuerdo que se hizo con KODA y Creative Commons, que permite a sus miembros dar acceso gratuito a su música para fines no comerciales.

Apoyo a los artistas y otros trabajadores creativos

Se trata de un elemento característico en el modelo nórdico que desde la década de los 60 ha sido dominado por las subvenciones, becas, bolsas de viaje, etc, organizados por instituciones públicas como la Fundación, el Consejo y la Agencia de las Artes. En los últimos, años tanto artistas como instituciones públicas han incrementado las aportaciones de fondos privados.

Apoyo a las asociaciones de artistas profesionales o sindicatos

El apoyo público a las actividades de las asociaciones de artistas o sindicatos no está regulada por ley. De acuerdo con los elementos básicos del modelo nórdico, corresponde a los mismos artistas organizar y financiar sus asociaciones a través de suscripciones libres de impuestos. Como órganos colegiados de los artistas, los sindicatos pueden solicitar ayudas para proyectos especiales, a través del Ministerio. Los artistas no organizados pueden también solicitar subvenciones de los diferentes consejos, comités y otros organismos públicos.

Las principales estrategias de apoyo a los artistas y otros profesionales creativos se concretan en 3 opciones:

- La ayuda directa concedida por la Fundación Danesa de las Artes, a través del principio de plena competencia. Distribuye las ayudas a los artistas en forma de becas, honorarios y premios, también con adquisiciones de obras de arte.
- Apoyo indirecto a través de la legislación fiscal que permite a empresas y particulares desgravar aportaciones a las artes.
- Una mezcla de apoyo directo e indirecto a través de cuotas para las tareas y compromisos públicos para financiar instituciones culturales, medios de comunicación y patrimonio arquitectónico, y el nuevo fondo especial de artistas.

Informe sobre derechos de autor en la digitalización del patrimonio cultural

El octubre de 2006, el Ministerio de Cultura creó un grupo de trabajo sobre la digitalización del patrimonio cultural. El grupo de trabajo elaboró varias propuestas para digitalizar determinados ámbitos prioritarios del patrimonio cultural. El objetivo general del trabajo del grupo ha sido la preservación, difusión y accesibilidad del patrimonio cultural.

Cuestiones clave de debate y reformas en curso.

La agenda de la política cultural durante los últimos gobiernos liberales se centró en la revitalización de la identidad nacional -“Canon Cultural Danés”- la cuestión territorial -impacto reforma municipal-; el aumento de la financiación privada de la cultura; estímulo de las industrias creativas economía de la experiencia- y la mejora de la relación entre el arte y los negocios; y la calidad y excelencia artística. A su vez se redactó un plan estratégico “Cultura para todos” donde se ponía de relieve el estancamiento en la participación cultural de la población y, de forma accesoria los diferentes comportamientos culturales de la población en función de su origen étnico. Otros elementos que han centrado el debate ideológico en el

entorno de las políticas culturales han sido:

- Idoneidad del sistema de prescripción y otorgamiento de subvenciones por parte de los organismos *arms length*, y la posible erosión del sistema por las intervenciones directas del ministerio: los críticos espoleados por la publicación del libro “Triumph of the Elites” calculan que los dispositivos *arms length* canalizan menos del 10% de la financiación efectiva.
- El mundo de la empresa necesita artistas. La relación arte-desarrollo económico a pesar del impulso de la “economía de la experiencia” tendría que mejorar. A tal efecto se plantea un fondo de apoyo a la innovación que aliente a las empresas a colaborar con los artistas.
- Recortes al sistema bibliotecario: la reforma del gobierno local, comportó el cierre de muchas bibliotecas y otros equipamientos como escuelas de música. Una encuesta mostraba que un 37% de la población se mostraba contraria a las reformas.
- Derechos de autor: se quiere actualizar la regulación en algunos aspectos y se anima a la industria discográfica a mejorar los servicios a los consumidores legales de música en Internet.
- Baja implicación empresarial de apoyo a la cultura: con la reforma de la legislación sobre mecenazgo de 2005 se preveía lograr donaciones por valor de 100 millones de coronas anuales. El 2010 se lograron apenas 27 millones.
- Debate en torno a la contribución real de la digitalización a mejorar la participación cultural de la ciudadanía.
- Elevado coste de sostener los grandes equipamientos, lastrados por los enormes gastos de estructura y gestión que los empuja a reducir actividad: ejemplo más claro el Teatro Nacional -con 3 sedes que incluye la Nueva Ópera de Copenhague- recibe cerca de 80M€ anuales de aportación estatal. El coste medio por espectador de las programaciones de danza y ópera supera los 750€.
- Con el acceso al gobierno de la coalición de partidos de izquierda al 2011 el programa de gobierno “Dinamarca se eleva unida” hace hincapié en una nueva concepción de la identidad nacional, ciudadanía y democracia. La cohesión social se tiene que basar en el concepto más abierto de “patriotismo constitucional” habermasiano, con una visión crítica sobre el enfoque previo de cuestiones como el “Canon Cultural Danés”. Las nuevas prioridades del gobierno pasan por fomentar el acceso, el pluralismo y la diversidad cultural, las tecnologías digitales y la dimensión pública de las estructuras y del apoyo a la cultura y los medios de comunicación.

4.3. Financiación de la cultura y organización del sistema cultural en Finlandia

Breve descripción del sistema

La formación de la política cultural finlandesa se articula con objetivos explícitos de política pública a finales de los años 60, haciendo un giro notable sobre las políticas de bienestar a finales de los años 90. Estas políticas han pivotado sobre cuatro ejes fundamentales:

- Los movimientos cívicos, que dentro de su diversidad, han contribuido de forma decisiva en su desarrollo.
- La ambición de un Estado de nueva creación para arreciar la identidad cultural finlandesa con la promoción de las artes y el apoyo a los artistas por parte del gobierno central.
- El empuje de los municipios –como unidades del autogobierno local- de proveer servicios culturales a la ciudadanía, su interés por las artes y su participación en la cultura amateur.
- El crecimiento de las industrias culturales que han posibilitado potenciar la vitalidad de incluso los géneros culturales menos lucrativos de la producción cultural.

Durante el primer decenio del siglo XXI se ha producido un cierto giro neoliberal, basado no tanto en una adaptación rápida del sector público a las nuevas necesidades de gobernanza sino a la necesidad de adaptación del sector cultural a los nuevos escenarios surgidos de la globalización y el nuevo paradigma tecnológico. Estos cambios han disminuido un poco el papel de la administración pública en la financiación y gestión de la cultura. Se puede decir que los poderes públicos mantienen su aportación en equipamientos y educación artística profesional, pero las organizaciones culturales tendrán que financiar una mayor proporción de sus gastos mediante el incremento de los ingresos no procedentes del apoyo público.

La transformación del sector público en esta dirección parece que ha empezado con la reforma del sistema universitario (2009) que otorga en las universidades capacidad de gestión buscando el incremento de la productividad y la integración con el mundo económico. En este sentido vale la pena destacar la fusión entre la principal universidad artística del país -la Universidad de Arte y Diseño de Helsinki- con la Universidad de Tecnología y la Escuela de Economía (Helsinki School of Economics). El centro resultante de esta fusión, la Aalto University (2010) se financia a través de una fundación con un consejo rector formado por

investigadores y artistas con reconocimiento internacional y representantes de la industria. Esta línea de fusiones se extenderá a los otros grandes centros de educación artística superior –Academia de Música Sibelius, Academia de Bellas artes y Academia del Teatro- para formar la nueva Universidad de las Artes el 2013.

Finlandia comparte la vocación de cultura como servicio público básico con los otros países nórdicos. La financiación pública de la cultura es generosa: cerca de 200€ por habitante y año (sin contar con los medios de comunicación), pero no logra los niveles otros países del entorno. La aportación pública a la cultura no ha sufrido –de momento- recortes similares a las de otros países. Por el contrario, la financiación privada por vía mecenazgo está muy poco desarrollada.

El sistema cultural es fundamentalmente público y las funciones y competencias muy delimitadas entre los principales actores -el estado central y los municipios-. El sistema alienta la lealtad institucional lo cual facilita la gobernanza del sistema cultural formato por las administraciones públicas y operadores privados y del tercer sector que a menudo gestionan por delegación servicios públicos. En este sentido cabe remarcar que no hay nivel administrativo regional o intermedio con competencias culturales, solamente una red territorial de consejos de las artes que actúan como delegaciones del consejo nacional.

Se puede hablar de un modelo de descentralización tanto en un sentido vertical (del gobierno central a los municipios) cómo horizontal (de la administración hacia organismos y entes de gestión) y por lo tanto de una transición de un modelo “continental-nórdico” a una cierta hibridación con el anglosajón, a pesar de que los mecanismos *arms lenght* son todavía limitados. El gobierno central concentra la mayor parte del presupuesto y mantiene “la llave de la caja”, a pesar de que realiza transferencias blindadas por ley para la prestación de los servicios culturales bien sea a los municipios, bien sea a organizaciones o entes de gestión. En relación al Consejo de las Artes, se estructura como una red territorial de apoyo a los artistas, sobre todo de los ámbitos de la literatura y las artes visuales, pero sin el alcance y el peso ejecutivo del modelo británico. El volumen de subvenciones que gestiona se acercaba el 2010 a los 30M€.

La cultura de la planificación y de las estrategias a medio y largo plazo: las instituciones y proyectos culturales se someten de forma regular a procedimientos de evaluación y mejora. El sistema de información cultural es muy eficiente, con información actualizada como el apoyo esencial para la toma de decisiones y la gobernanza del sistema. La enseñanza voluntaria de adultos y las enseñanzas artísticas –fundamentalmente de música- se consideran pilares del sistema cultural. Tienen la condición de servicios básicos y se consideran yacimientos indispensables que nutren el mundo artístico profesional, el amateur y los públicos de la cultura. Finalmente, la diversidad cultural y lingüística disfruta de máximo reconocimiento constitucional. La lengua y la tradición cultural de la minoría sueca tienen la condición de “cultura nacional finlandesa” y la minoría lapona disfruta de

tratamiento de cultura originaria. Otras culturas como la romaní tienen reconocimiento legal.

Marco normativo de competencias y financiación

Desde el punto de vista administrativo y de toma de decisiones, el modelo de política cultural es de descentralización vertical y horizontal con implementación *arms length*. A nivel del gobierno central, el Ministerio de Educación y Cultura cuenta con una serie de órganos de expertos y organismos asesores independientes, algunos de los cuales tienen también capacidad de decisión. Esta descentralización horizontal es a menudo de naturaleza corporativista: las asociaciones de artistas y profesionales de la cultura juegan un papel importante en la formulación y ejecución de políticas relativas a los artistas, así como en la determinación de las subvenciones y financiación de proyectos. Con respecto a la descentralización vertical se articula en el eje del gobierno central y del autogobierno local.

El estado es responsable de las grandes instituciones nacionales y también apoya a instituciones regionales y locales. Este apoyo se integró a comienzos de los 90 en el sistema automático de transferencias del estado a los municipios y está basado en criterios de equidad y compensación de costes. Estas transferencias se dirigen a la financiación de bibliotecas, educación para adultos, actividades culturales locales no institucionales, educación artística básica, museos, teatros y orquestas. El tercer sector juega un papel fundamental en la descentralización vertical puesto que las asociaciones culturales son actores de primer orden en la participación cultural y el arte amateur, y por otro lado, porque son las operadoras de un número muy importante de organizaciones públicas, sobre todo teatros y museos, pero también orquestas.

La última estrategia 2020 del Ministerio enfatiza todavía más la dimensión competitiva de la economía y la cultura finlandesas: la visión es situar Finlandia entre los países líderes del mundo en competencia intelectual, y creatividad.

Estructura organizacional

El núcleo del sistema está formado por el Ministerio de Educación y Cultura, que a su vez cuenta con dos ministros (educación y cultura) al frente de sendos departamentos. El departamento de cultura a su vez está organizado en 5 divisiones: arte (incluye museos y patrimonio) cultura (incluye derechos de autor y medios), legislación cultural y financiación (incluye planificación estratégica) y deporte y juventud.

En la implementación de la política cultural, destacan el sistema de consejos de las artes formado por el Consejo de las Artes de Finlandia y sus consejos sectoriales específicos –cine, literatura, artes visuales, diseño, arquitectura, fotografía, música y danza- que es responsable de implementar las políticas artísticas y proporciona mecanismos de evaluación formados por expertos que deciden las subvenciones a

artistas y proyectos artísticos. Desde 2008 hay también 13 consejos de las artes regionales.

Otros entes con responsabilidad sobre cuestiones específicas son: la Junta Nacional de Antigüedades -patrimonio y museos-; la Fundación Finlandesa del Cine -apoyo público a la producción y distribución-; la Galería Nacional de Arte, o el Archivo Nacional Audiovisual. Finlandia cuenta con un Ombudsman para las minorías y algunos entes consultivos que velan por la protección de estas minorías y por las políticas anti-discriminatorias y para la integración de refugiados e inmigrantes.

A nivel local, la política cultural es responsabilidad de los municipios. Durante los años 80 se tendió a integrar todos los asuntos culturales en consejos locales de cultura, mientras que durante los 90 la tendencia se revirtió hacia consejos trans-sectoriales con responsabilidades transversales.

En Finlandia no hay administraciones regionales autónomas, y por lo tanto, no hay competencias gubernamentales en este nivel. La administración regional fue profundamente reformada el 2010, pasando de 11 provincias a 6 agencias administrativas y 15 centros de desarrollo económico, transportes y medio ambiente. A la vez existen 18 consejos regionales formados por agrupaciones de municipios con una lógica horizontal. Los Consejos de las Artes regionales funcionan como extensiones de la matriz a nivel nacional.

La coordinación de la planificación de la política cultural y de toma de decisiones recae en el Ministerio de Educación y Cultura, pero otros ministerios ejercen también funciones importantes: el Ministerio de Relaciones Exteriores coordina la "diplomacia cultural", el Ministerio de Transportes y comunicaciones tiene responsabilidad sobre los medios de comunicación y las TIC. A su vez, el Ministerio de Ocupación y Economía ha acontecido un "super ministerio" con competencia sobre I+D, industrias culturales y creativas (ICC).

El sistema cultural se articula en el eje Estado-municipios. Los municipios tienen competencias y autonomía para gestionar la cultura, pero aún así, muchas instituciones culturales locales dependen de las aportaciones directas del gobierno central en forma de partidas finalistas. En este sentido la Ley Municipal incluyó en 2007 una modificación que establece los principios para financiar los servicios públicos básicos y los programas que son financiados de forma conjunta por estado y municipios: bibliotecas públicas, servicios culturales no institucionales y educación artística extracurricular.

Financiación de la cultura

Financiación pública

Según los datos anteriores, el gobierno central es responsable del 51,2% del gasto (2009). El sistema cultural se articula en el eje Estado-municipios. Los municipios

tienen competencias y autonomía para gestionar la cultura, pero aún así, muchas instituciones culturales locales dependen de las aportaciones directas del gobierno central en forma de partidas finalistas. En este sentido la Ley Municipal incorporó en 2007 los principios para financiar de forma conjunta los programas y servicios públicos básicos: bibliotecas públicas, servicios culturales no institucionales y educación artística extracurricular. En los últimos años se ha producido un incremento del peso de la administración central en lo que respecta a la ejecución directa del presupuesto que pasó del 14,2% del gasto, hasta el 19% en 2009. Este dato supondría que se atenúa el proceso de descentralización y que se relaciona básicamente con el alto nivel de gasto de las instituciones nacionales de gestión directa.

Finlandia: Gasto público en cultura (MEuros / % sobre el total)

Nivel de Gobierno	2001		2009	
Gobierno Central	292 600	47.3%	483 499	51.2%
--directos	87 850	14.2%	179 413	19.0%
--transfers municipios	117 918	19.1%	177 700	18.8%
--transfers a non-profits y otros	86 872	14.0%	126 386	13.4%
Municipios	325 746	52.7%	461 300	48.8%
Total gasto público	618 346	100%	944 799	100.0%

La evolución del gasto en cultura ha seguido una trayectoria ascendente. A partir de 2009 la transferencia del gobierno central a los municipios para bibliotecas y centros culturales pasó del Ministerio de Cultura al de Finanzas. Así descontando esta partida, entre los años 2009 y 2012, el presupuesto del Ministerio de Cultura ha tenido un incremento del 23%. Más del 50% del presupuesto procede del fondo de loterías y apuestas, que destina un 38% de sus beneficios a cultura.

Finlandia: Evolución del presupuesto del Ministerio de Cultura (sin bibliotecas)

	2009	%	2012	%	Dif 09/12
Instituciones Nacionales	132.911	27,5	129.659	30,2	-2,4
Subvenciones y ayudas estatales	98.775	20,4	124.282	29,0	25,8
Subvenciones y ayudas a artistas	18.232	3,8	41.729	9,7	128,9
Otras ayudas a la promoción de la cultura y el arte	99.039	20,5	133.452	31,1	34,7
Total presupuesto	348.957	100	429.122	100	23,0

Financiación privada

En un contexto muy marcado por la prevalencia del sector público cómo es el “modelo nórdico”, el apoyo empresarial a la cultura no pasa de “modesto”: 17.5M€ el año 2008, y sufriendo un cierto declive en los últimos años respecto el dato de 1999. Las grandes instituciones culturales no han desarrollado iniciativas de captación de fondo por esta vía –quizá porque no les ha surgido la necesidad-.

Marco normativo de fiscalidad

No hay legislación que ampare la esponsorización corporativa. Aún así, los actores corporativos (no individuales) pueden deducir hasta 250.000€ con donaciones para promover el arte o el patrimonio, o hasta 50.000€ si los receptores son asociaciones culturales o científicas reconocidas de interés público. Con respecto al impuesto sobre beneficios empresariales, las asociaciones están exentas, lo que provoca un debate sobre si esto afecta a principios de libre competencia que establece la normativa europea. Con respecto al IVA, la tasa general es del 22% pero la mayoría de productos y servicios culturales tienen el IVA reducido del 8%.

Derechos de autor

La Ley de derechos de autor vigente data de 1961 pero ha sido reformada 21 veces..., la última, todavía vigente en 2005. Recibió muchas críticas puesto que se consideró que establecía más restricciones de las requeridas por la Directiva de la UE. En Finlandia hay 3 grandes organizaciones de gestión: Kopiosto (compensación de emisiones por radio y TV y copia privada), Teosto (reproducción musical, música, copia privada) y Gramex (derechos afines en música y copia privada). El 2008 tuvieron beneficios de 23,6M€, 53,8M€ y 18,1M€ respectivamente. Otras organizaciones de menor dimensión como Kuvato (artes visuales), Sanasto (escritores y traductores) y Tuotos (productos ICC) tuvieron movimientos muy inferiores. La recaudación total fue de 102 M€. Las organizaciones gestionan centros culturales para promocionar autores y su actividad.

Finlandia también estableció el controvertido canon digital en una serie de dispositivos de reproducción (CD, DVD) así como grabadores de vídeo y audio (mp3 incluidos), pero no en ordenadores, teléfonos móviles, tarjetas de memoria o USB.

Quedan eso si dos temas difíciles de resolver: la compensación por los préstamos de las bibliotecas y la organización de la captación de los derechos de reventa en arte visual. La compensación por préstamos bibliotecarios desde 1961 seguía un procedimiento que entró en conflicto con la Directiva de la UE sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines del año 2002, y no se ha afrontado el “inmenso” problema del pago a autores extranjeros.

Apoyo a artistas y creadores

La estrategia tradicional de Finlandia para la promoción de la creatividad artística ha sido simple y pragmática: asegurar condiciones de trabajo favorables para los artistas y sus asociaciones. Esta estrategia está basada en la Ley de Ayudas Estatales a los Artistas modificada el año 2010. Las ayudas las canaliza el sistema de consejos de las artes e incluye diferentes modalidades de apoyo: ayudas individuales; ayudas individuales para proyectos y viajes, ayudas a colectivos

(compañías, grupos, etc.). El total de ayudas fue 23,8M€ el año 2009, de los cuales el 16% corresponde a los consejos regionales.

Hasta finales de los 80 no se incorporaron mecanismos de soporte a la dimensión económica de la cultura, que en los 90 se concretaron con el apoyo a la exportación de productos culturales. La primera estrategia nacional de economía creativa (2000) sorprendentemente omitió a los artistas-. Actualmente está en vigencia un programa de promoción del crecimiento y la internacionalización de actividades emprendedoras en industrias creativas que incluye apoyo en la I+D+I en el sector.

Apoyo a asociaciones profesionales

El Ministerio de Cultura apoya a estas organizaciones por valor de unos 45M€ anuales., cifra que supone aproximadamente un 35% del coste operativo. Esta cifra no incluye el apoyo del Estado a las actividades y acontecimientos que organizan estas asociaciones, que también reciben apoyo de los municipios.

Cuestiones claves de debate y reformas en curso

El modelo finlandés tendrá que afrontar en adelante tres cuestiones clave que actualmente están en proceso: la relación entre legislación, presupuestos y obligaciones públicas en la que se ha basado la estrategia gubernamental para garantizar la estabilidad en la financiación de la cultura. En segundo lugar, se tendrá que seguir la evolución de las aportaciones del fondo de loterías y apuestas a la financiación de proyectos culturales que será menos importante en el futuro. Después de la aprobación de la nueva ley que regula las apuestas, su aportación llegó a suponer el año 2001 el 70% de los fondos del ministerio dedicados a la cultura cifra que bajó hasta el 51% en el ejercicio de 2009. Finalmente, el tercer proceso en marcha es el de la consolidación de un nivel intermedio o regional de gobernanza de la cultura.

En los últimos años los aspectos relacionados con la gestión y las estadísticas, los sistemas de información y evaluación han capitalizado el debate sobre la política cultural. Este interés se ha visto reforzado por un lado, por la necesidad de contar con instrumentos de observación y evaluación que den amparo a las decisiones tomadas, entre las cuales están las estrategias y la planificación a largo plazo y, por otro lado, por la orientación hacia las industrias creativas y su impacto económico y ocupacional.

Entre todos los estudios que se han realizado en Finlandia quizá el documento más actual y ambicioso sea el Informe sobre el futuro de la cultura (2010) que ya ha recibido la aprobación del parlamento. Con respecto a la creatividad, el Ministerio ha apoyado a un amplio abanico de proyectos que han sido coordinados por "Creative Industries Finland" ente ubicado a la Aalto University. El Ministerio promovió la realización el 2010-2011 de un "Libro Verde sobre el futuro de la cultura" que recibió la aprobación del Parlamento. A la vez, el Ministerio preparó un proyecto de ley que propone la disolución del actual sistema nacional de Consejo de las Artes y establece en su lugar otra organización llamada "Centro de

Promoción de las Artes". Se trata de una agencia ejecutiva, con estructura ligera y con un sistema de información eficaz. El actual sistema de consejos sectoriales de arte se mantendrá, pero se reduce el número. Esta propuesta causó "conmoción" al sector y generó –tal y como era de esperar– un debate encendido. El nuevo gobierno surgido de las elecciones de 2011 tendrá que resolver esta cuestión.

Otros aspectos relevantes

Tal y como ya se ha anticipado, buena parte de las cuestiones tienen que ver con la eficiencia y/o eficacia, los rendimientos y los impactos de las acciones. Existen también discusiones y debate en torno a algunos temas importantes, no tanto en cuanto a "números" sino en cuanto a valores: "cultura infantil" y "derechos de los niños" con una larga tradición de programas al país; arte, salud y bienestar – básicamente relacionado con programas de arte en hospitales que se iniciaron a los años 90; y derecho universal de acceso al arte y a los servicios culturales donde se sitúa un programa nacional "Arte y cultura para el bienestar" (2010-14).

Sobre el tema de la evaluación, resulta significativa la iniciativa consistente en realizar una evaluación internacional de dos de las principales instituciones culturales: la Biblioteca Nacional y la Galería Nacional de Arte en la línea en que también se había hecho con el Consejo de las Artes, el Consejo de Antigüedades o el sistema de I+D. Los trabajos encargados a respectivos paneles de expertos internacionales aportaron diagnósticos y propuestas de acción interesantes que han sido recogidos en documentos específicos.

5. El gasto cultural en España

Los datos que se presentan en este informe provienen básicamente de las bases de datos internacionales (Compendium, Eurostat) y nacionales (Culturabase). Los datos hacen referencia fundamentalmente a gasto liquidado y presupuestos de las administraciones públicas. Ahora bien, para poder calibrar los efectos de los recortes hemos tenido que recurrir directamente a los datos presupuestarios de la Secretaría de Estado de Cultura, de los que podemos obtener datos correspondientes a los últimos años -2013 o incluso proyectos para el 2014-.

Los datos apuntan, por lo que respecta a cultura, que las políticas de austeridad presupuestaria afectaron de forma significativa a las comunidades autónomas y en segundo término a la administración central, mientras que los municipios actuaron en un primer término como barrera de contención a los recortes, compensando las aportaciones menguantes –o la simples retiradas- de las otras administraciones a proyectos sufragados con participación pública. Sin embargo, los datos más recientes de los ejercicios posteriores (2011), indicarían que las aportaciones de los gobiernos locales también evolucionaron a la baja, cayendo por tanto ese último dique de contención.

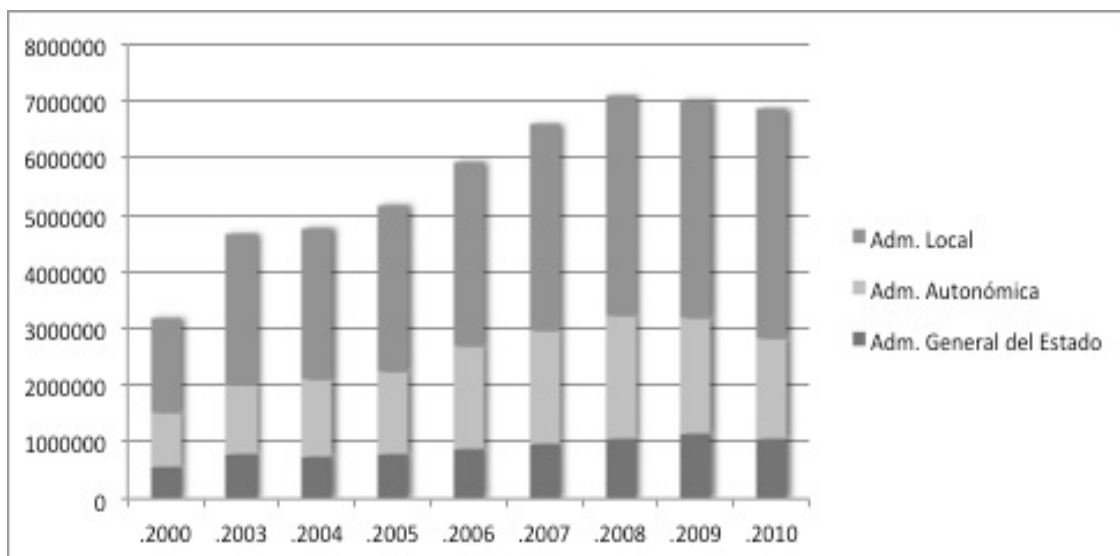
Tabla 4. Gasto Liquidado en cultura por tipo de administración según naturaleza del gasto

	2007	2008	2009	2010	2011
VALORES ABSOLUTOS (Miles de euros)					
Administración General del Estado	990.823	1.075.338	1.135.273	1.050.642	956.931
Gastos corrientes	655.146	729.293	760.705	766.179	713.817
Gastos de capital	334.282	344.539	349.505	282.919	240.982
Activos y pasivos financieros	1.395	1.506	25.062	1.544	2.132
Administración Autonómica	1.976.378	2.128.971	2.046.369	1.769.059	1.482.593
Gastos corrientes	1.138.165	1.206.027	1.186.139	1.109.933	981.180
Gastos de capital	792.089	886.394	767.258	614.237	474.215
Activos y pasivos financieros	46.123	36.550	92.972	44.889	27.198
Administración Local	3.623.324	3.886.044	3.836.844	4.042.551	3.396.862
Gastos corrientes	2.705.264	2.945.462	2.802.585	2.888.155	2.638.170
Gastos de capital	909.303	933.516	1.025.633	1.150.016	752.037
Activos y pasivos financieros	8.757	7.066	8.627	4.381	6.655
	2007	2008	2009	2010	2011

Fuente: Estadísticas Culturales 2013

Si analizamos la década observamos, tal como referíamos en párrafos anteriores el incremento importante del gasto en el conjunto de la administración pública española que casi duplica el gasto en los primeros ocho años para iniciar un retroceso a partir del año 2009.

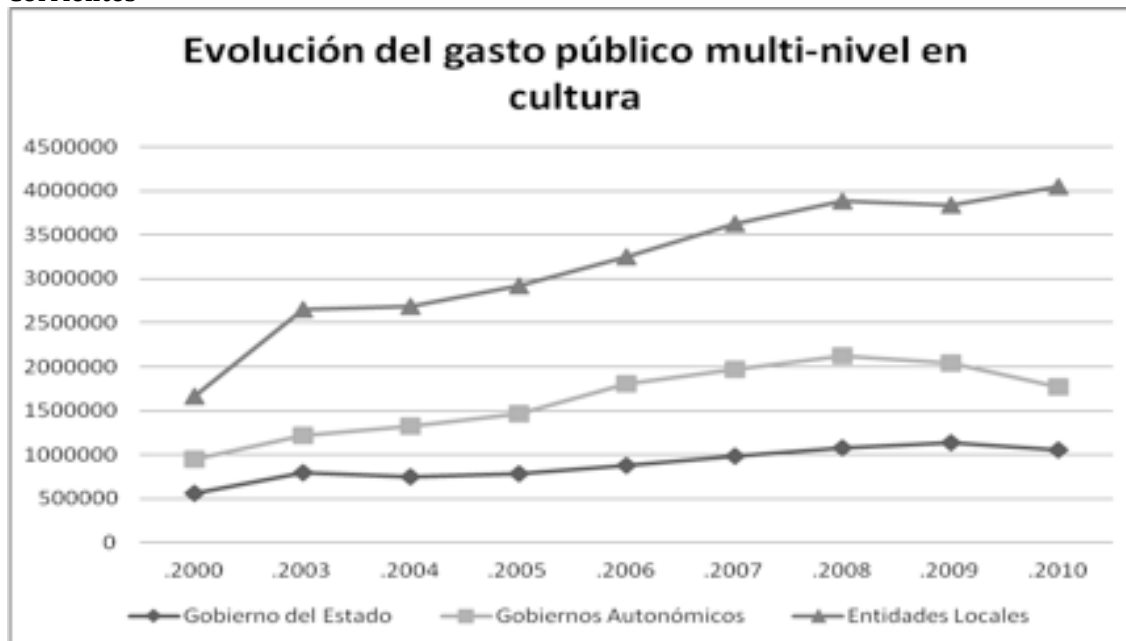
Figura 2. Evolución del gasto público en cultura en la primera década del siglo XXI. Euros Corrientes.



Fuente: Elaboración propia a partir de Culturabase.

No obstante, tal como podemos observar en el Gráfico, si bien el conjunto del gasto del conjunto de administración pública comienza a reducirse, hay que subrayar que las tendencias no son homogéneas: el gasto de los gobiernos autonómicos ha sido el más sensible, mientras que las entidades locales mantienen una tendencia alcista incluso en el año 2009.

Gráfico. Evolución del gasto público en cultura en la primera década del siglo XXI. Euros Corrientes



Fuente: Elaboración propia a partir de Culturabase.

En el caso del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (MECD), la reducción global es del 48,1% entre 2009 y 2013. Una cifra que superaría ampliamente el 50% de reducción, si tomásemos en cuenta el índice deflactor. Además, no todas las áreas sufren la misma reducción: las más perjudicadas (en rojo) son las dedicadas al patrimonio, al cine, sufriendo menos recorte las pertenecientes a las artes escénicas. Es de destacar que una de las funciones que se le asigna al MECD en el ordenamiento constitucional es la cooperación cultural: pues bien, este apartado es el que sufre un mayor descalabro, viéndose reducida su partida en casi un 80%.

Tabla: Evolución del gasto cultural del Ministerio de Educación, Cultura i Deportes 2009 y 2013

	2009	2013	Reducción	% Reducción
Cooperación, promoción y difusión cultural en el exterior	18.714	19.012	298	1,6
331M Dirección y Servicios Generales de Cultura	45.797	45.797	0	0,0
332A Archivos	65.249	31.080	-34.169	-52,4
332B Bibliotecas	111.206	47.208	-63.998	-57,5
333A Museos	254.561	136.728	-117.833	-46,3
333B Exposiciones	6.255	2.403	-3.852	-61,6
334A Promoción y cooperación cultural	48.116	9.988	-38.128	-79,2
334B Promoción del libro y publicaciones culturales	16.014	7.615	-8.399	-52,4
334C Fomento de las industrias culturales	27.082	14.467	-12.615	-46,6
335A Música y danza	125.642	70.567	-55.075	-43,8
335B Teatro	54.975	36.864	-18.111	-32,9
335C Cinematografía	124.228	55.035	-69.193	-55,7
337B Conservación y restauración de bienes culturales	61.957	22.356	-39.601	-63,9
337C Protección del Patrimonio Histórico	13.949	5.423	-8.526	-61,1
467G Investigación y desarrollo de la Sociedad de la Información	1.100		-1.100	-100,0
TOTAL	975.754	506.556	-469.198	-48,1

Fuente: elaboración propia a partir de datos de los Presupuestos de la Administración General del Estado 2009 y 2013.

En cuanto al descenso por autonomía, tal y como refleja parcialmente el estudio de Bustamante (2013) el descenso es significativo en 2012 respecto al 2011 en todas las Comunidades autónomas analizadas pero dispar. Por porcentaje de disminución de mayor a menor encontramos: Aragón (79%), Las Canarias (48%), Comunidad Valenciana (34%), Cataluña (32%), Navarra 32% o Madrid (12%).

5.1. ¿Es la hora de la filantropía corporativa?

En este escenario de incipiente crisis en la financiación pública, que con seguridad, se verá reflejada de forma más contundente con los datos correspondientes a 2011 y 2012, la apelación al compromiso y la implicación del sector privado en la financiación de la cultura se convirtió en un mantra repetido hasta la extenuación por algunos *stakeholders* del sector cultural y algunos políticos mientras preparaban el bisturí o lo aplicaban directamente según los casos. Sin ir más lejos, el secretario de cultura británico Jeremy Hunt al poco de tomar posesión el nuevo gobierno de centro-derecha en 2010 se expresó en estos términos: “el año 2011 será el de la filantropía corporativa”. Pero parece que los planes de los agentes económicos británicos andaban por otros derroteros, ya que ese mismo ejercicio fiscal, las donaciones empresariales sufrieron un notorio descenso del 7% en el Reino Unido. Un descenso que también afectó a Francia y Estados Unidos, el modelo que marca la gran diferencia en cuanto a financiación privada de la cultura respecto a los modelos europeos continentales⁴. El balance de la primera fase de la crisis, pone de relieve que en un contexto de contracción económica, resulta como mínimo muy aventurado esperar que las empresas puedan ya no mantener, sino incrementar sus donaciones a finalidades sociales. Así, mientras en Estados Unidos, un número importante de instituciones culturales se vieron severamente perjudicadas por los recortes en las donaciones ya desde el principio de la crisis, al otro lado del Atlántico, el panorama resultaba mucho más estable gracias al mantenimiento de los presupuestos públicos en los términos ya indicados. Las donaciones privadas Estados Unidos sufrieron ya en 2008 un descenso de cerca del 7% –el primero desde 1998-, y a su vez, disminuyó de forma significativa el porcentaje de donaciones con finalidades culturales respecto el total de donaciones⁵.

El Reino Unido y Francia también registraron datos negativos ya desde el inicio de la crisis. Ambos países constituyen casos interesantes de análisis en Europa, el Reino Unido como ejemplo del modelo anglosajón, convencional, y Francia como nuevo modelo emergente de legislación sobre mecenazgo en Europa, gracias al marco normativo introducido en 2003⁶. Precisamente en este país, las donaciones por mecenazgo empresarial según datos de ADMICAL⁷ disminuyeron un 20% entre 2008 y 2010 pasando de 2.5 a 2 millardos de euros. Pero esto no es lo más significativo: la cultura fue el sector que anotó una mayor bajada, pasando de 975M€ en 2008 a tan solo 380M€ en 2010, de forma que las donaciones para

⁴ Las cifras de Estados Unidos no tienen parangón en Europa, según los datos recogidos en “Giving USA”, las donaciones del año 2011 se elevaron hasta los 298,4 millardos de dólares, de los que 13,1 millardos fueron a parar al sector cultural, lo que supone un 4% del total.

⁵ A partir del año 2010 se invirtió la tendencia, anotándose de nuevo datos positivos, pero en 2011 todavía no se había logrado recuperar el máximo de 2007.

⁶ Loi n° 2003-709 du 1 août 2003 relative au mécénat, aux associations et aux fondations <http://ves.cat/hpVF>

⁷ ADMICAL es la organización que promueve y difunde el mecenazgo empresarial en Francia <http://www.admical.org/>

finalidades culturales sufrieron un severo recorte, quedando reducidas a menos de la mitad en tan solo 2 años y pasando del 37% del total recaudado a tan solo el 19%.

Al otro lado del canal de la Mancha, el escenario era similar: según Arts&Business⁸ el mecenazgo cultural disminuyó en conjunto cerca de un 5% en el ejercicio 2008-09 situándose en 655 millones de libras esterlinas. Pero el sector empresarial anticipó los recortes ya en el ejercicio 2007-08, acumulando ya dos ejercicios con resultados negativos. En definitiva, el conjunto de la financiación privada de la cultura en el Reino Unido representaba en 2011- 2012 660 millones de Libras esterlinas de un total de 3017. Es decir, en el modelo europeo más de corte liberal, la financiación privada representa tan sólo el 21,9% (Arts&Business, 2012).

A tenor de esta información, resulta oportuno recordar que en la financiación privada de la cultura se suelen distinguir tres tipos de actores: empresariales o corporativos, organizaciones no lucrativas y donaciones individuales. En el caso de Estados Unidos, el grueso de las donaciones proviene del ámbito individual – entorno al 70%- puesto que las aportaciones corporativas solo suponen el 5% del total. Volviendo al Reino Unido, en el citado ejercicio 2008-09, las donaciones empresariales disminuyeron en un 3,7%, las donaciones individuales descendieron un 4,9%, y finalmente, las aportaciones de fundaciones y organizaciones no lucrativas, lo hicieron en un 4,68%. Como en el caso americano, también en el Reino Unido el grueso del mecenazgo proviene de las aportaciones individuales, concretamente en este ejercicio fueron del 55% del total.

Tabla 5. Financiación Privada de la Cultura en el Reino Unido (Millones de Libras)

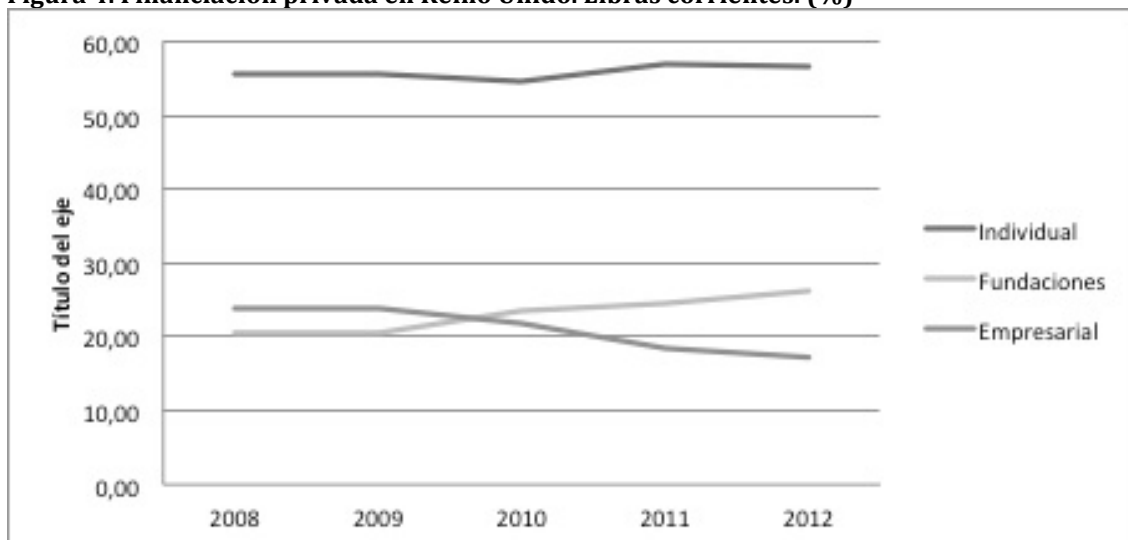
	2007/08	2008/09	2009/10	2010/11	2011/12
Empresarial	163,4	157,3	144,1	113,6	113,8
Fundaciones	141,1	134,5	154,6	150,1	173,8
Individual	382,1	363,1	359,3	350	372,9
TOTAL	686,6	654,9	658	613,7	660,5

Fuente: Arts&Business (2012)

Observando la evolución de los datos, se puede comprobar cómo el sector con un comportamiento más negativo ha sido el empresarial, con un descenso acumulado de más del 30% respecto al máximo histórico, mientras que en individual ha sido más moderado (-2,41%), aunque sin recuperar las cifras del curso 2007-08. Por su parte, el sector no lucrativo cierra el periodo con un incremento del 23%, habiendo superado en aportación al empresarial ya desde el curso 2009-10.

⁸ Art&Business es una organización especializada en promover las relaciones entre el sector empresarial y el ámbito de las artes y realiza con periodicidad anual una encuesta sobre la financiación privada de la cultura en el Reino Unido <http://artsandbusiness.bitc.org.uk/>

Figura 4. Financiación privada en Reino Unido. Libras corrientes. (%)



Fuente: Arts&Bussines

A tenor de estos datos, Arts&Bussines en el último resumen anual aporta una serie de reflexiones y valoraciones que pasamos a incorporar puesto que aportan argumentos interesantes en el estado actual del debate sobre financiación privada de la cultura. La inversión privada registró el último ejercicio un respetable incremento del 7,63%, lo que la situó cerca del máximo histórico registrado hace 5 años. Y ello, en un contexto de crisis persistente, no deja de ser un hecho remarcable. Pero estas cifras esconden como mínimo dos temores notables: el protagonismo adquirido por el sector fundacional-no lucrativo, y la excesiva concentración de las donaciones en el área de Londres.

Sobre esto último, las organizaciones radicadas en la capital británica captaron el 90% de las donaciones individuales, el 67,8% de las empresariales y el 73% de las no lucrativas. Con estas cifras, si no se aplican mecanismos de redistribución, resulta inviable vincular el futuro de las organizaciones culturales del territorio a la sustitución de las subvenciones públicas por el mecenazgo privado. En este sentido puede resultar interesante el modelo aplicado en Quebec con el programa "Mécénat Placements Culture" donde el Consejo de las Artes de Quebec establece criterios y prioridades que permiten orientar las donaciones, mediando por tanto para intentar prevenir estos desequilibrios⁹. Pero pese a las posibles bonanzas de este modelo, desde el propio Quebec no le han faltado críticas por excesiva rigidez, y por no haber conseguido situar a este territorio en un nivel equiparable al de Estados Unidos o al resto del propio Canadá (Government du Quebec 2013, p.VIII)¹⁰.

Sobre el ascenso protagonizado por el mecenazgo de fundaciones y no lucrativas, Arts&Bussines considera insostenible que este sector pueda mantener tal ritmo de crecimiento. Aseguran que el recurso a las fundaciones ha sido el más habitual en las organizaciones culturales que han sufrido recortes por otras vías de ingresos,

⁹ <http://www.calq.gouv.qc.ca/placementsculture>

¹⁰ http://www.finances.gouv.qc.ca/documents/autres/fr/AUTFR_PhilanthropiqueCulturelle.pdf

pero que esta tendencia más temprano que tarde puede poner en dificultades a las propias organizaciones donantes.

Volviendo al sector empresarial, aunque tímido, el incremento del último ejercicio se valora de forma muy positiva, e indica que existe un “suelo”, un sustrato importante consolidado en este sector. También se destaca que los descensos de aportaciones registrados estos años se han materializado casi por completo en las donaciones directas, mientras que otras formas de colaboración (esponsorización, *membership*¹¹) que suponen una mayor vinculación entre donantes y receptores (y sus proyectos) han resistido mejor la crisis.

Aún en el sector empresarial, resulta interesante la valoración que ADMICAL hace sobre Francia: “el mecenazgo cultural tradicional ha sido reemplazado progresivamente por un mecenazgo cruzado, donde la cultura se combina con acciones sociales, educativas o deportivas dentro de una óptica de difusión y acceso a la práctica” o “el soporte a la cultura puede considerarse por algunos como no esencial, quizás como un útil de relaciones públicas, mal entendido en períodos de crisis, donde las prioridades están principalmente en lo social y en el impulso de la recuperación económica.”¹²

De estas experiencias internacionales se pueden destacar:

- Las aportaciones privadas a la cultura se han visto tanto o más afectadas que las públicas por los efectos derivados de la crisis económica, con notables descensos en las donaciones en todos los países y modelos observados, con sólidas tradiciones y trayectorias.
- En consecuencia, las organizaciones y sistemas culturales más dependientes de esta vía de financiación sufrieron los efectos de los recortes de forma más prematura e intensa que los más dependientes de financiación pública.
- Pretender por tanto, que el recurso a la financiación privada sea la vía para compensar el repliegue de lo público en los sistemas culturales más dependientes de ello es, como mínimo, muy aventurado. Para abundar en esta cuestión, recordar que el grueso de la aportación privada en los países anglosajones no procede del sector empresarial sino que corresponde a acciones filantrópicas individuales, y que el sector empresarial protagonizó un fuerte descenso de las donaciones coincidiendo con el inicio de la crisis, situación que también se produjo en Francia¹³.

¹¹ En este caso los donantes devienen socios o colaboradores permanentes de la organización cultural, estableciendo por tanto un vínculo estable.

¹² Le mecenat d'entreprise en France. Resultats de l'enquete Admical-CSA 2010. www.admical.org/editor/files/Enquete_ADMICAL-CSA_2010web.pdf

¹³ En el caso de EEUU son habituales las “megadonaciones” asociadas a las grandes fortunas del país y favorecidas sin duda por la fiscalidad aplicada a esas fortunas. Sirva como ejemplo que en el último ejercicio, se produjo una donación de 800M\$ que marcó el record absoluto en el sector

- Este hipotético modelo “sustitutorio” presentaría otras objeciones notables: las donaciones tienden a seguir pautas de fuerte concentración en determinadas –grandes instituciones y territorios –grandes capitales, que a su vez acogen las grandes instituciones. Así pues, de no mediar estrategias de redistribución y otras medidas compensatorias¹⁴, vincular la financiación de sistemas culturales a esta fórmula de financiación resulta poco realista.
- A pesar de todas las prevenciones expuestas, los modelos mixtos como el británico pueden aportar ventajas interesantes como la propia diversificación: según la encuesta de Arts&Business en el último ejercicio 2011-12 las aportaciones privadas (660M€) superan el 50% del total del gasto público (1.248M€). En el caso de Francia, el extraordinario volumen de recursos del sector cultural público, minimiza el rol de la financiación privada. En este caso más que modelo de financiación mixto, quizás sería más apropiado hablar de complementariedad. La legislación aprobada en 2003 supuso sin lugar a dudas un antes y un después en la financiación privada de la cultura en un país de profunda tradición estatista por lo que de forma frecuente se ha propuesto como guía y modelo a seguir en nuestro país. El volumen de recursos recaudado antes de la crisis así lo justificaría, pero el batacazo posterior puso de relieve que no existen soluciones mágicas.
- En todo caso, el recurso a la captación de recursos por una u otra vía, supone para las instituciones y organizaciones culturales dotarse de estrategias que las hace más autocentradas en lo que respecta a su financiación. En el caso británico se distribuyó en estos términos en 2012: aportación pública 1.248M€ (41,4%); ingresos propios 1.106M€ (36,7%) y aportación privada 660M€ (21,91%).
- Y por lo que respecta a los países del área nórdica y centroeuropea la financiación privada resulta prácticamente insignificante. La dimensión pública de la cultura y los generosos presupuestos que la acompañan no han –o no habían- propiciado la necesidad de recorrer a esta vía hasta el momento. Las cifras son contundentes: En Dinamarca con un presupuesto público de más de 2.000 millones de euros, el mecenazgo no logra superar apenas los 25 millones (poco más del 1%) y Finlandia

museístico. En concreto el Museo Crystal Bridges de Arte Americano de Arkansas recibió esa donación por parte de la Fundación de la Familia Walton. (Giving USA 2012, 7). Pese a todo, se trataría de una cantidad relativamente “modesta” si se compara con algunas de las entradas del listado milliondollarlist.org -donde aparecen todas las donaciones superiores al millón de dólares- que encabeza la donación de 30 millardos (si, 30.000 millones) de dólares que Warren Buffet dono a la fundación de Bill y Melinda Gates en 2006.

¹⁴ En el caso citado de Quebec, el programa “Mécénat Placements Culture” del Consejo de las Artes y las Letras (CALQ) las donaciones privadas se refuerzan con contrapartidas públicas que las bonifican según criterios preestablecidos.

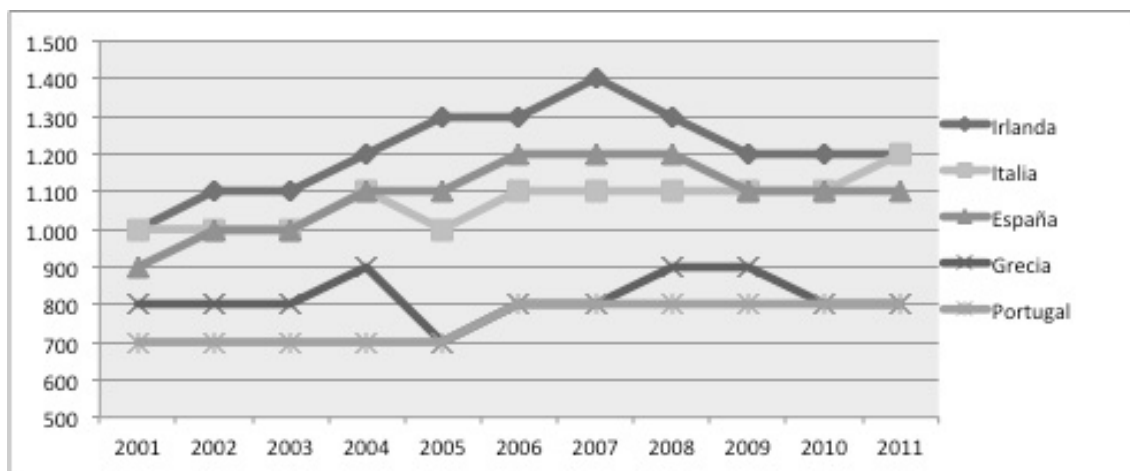
no llega a los 20 millones, mientras que Austria se sitúa también en cifras irrelevantes respecto al presupuesto público.

5.2. Consumo privado

¿Cómo se ha comportado el consumo privado de bienes y servicios culturales en el contexto de la crisis a nivel europeo? ¿Era esperable una reducción del gasto privado en cultura en este contexto? Como en los apartados anteriores, los datos no reflejan en principio un cambio notable de tendencia en este indicador como consecuencia de la crisis, como mínimo en una primera fase, e incluso en algunos países se han producido comportamientos en sentido opuesto.

Tal y como se puede comprobar en la figura 1, con datos de Eurostat¹⁵ para el conjunto de países de la Unión Europea (UE-27), el consumo medio per cápita en bienes y servicios culturales pasó de 1.100 a 1.300 euros entre 2001 y 2011. Según estos datos, el impacto de la crisis se limitaría a un ligero descenso desde el máximo de 1.300€ de 2008 a los 1.200€ de 2010, pero con un nuevo incremento en 2011 para recuperar otra vez el máximo histórico de 1.300€. En este caso no se registran diferencias apreciables a nivel regional, y ni siquiera el bloque de países de la periferia del euro más castigados por la crisis financiera y de la deuda pública (quizás con la excepción de Irlanda) se han visto especialmente afectados, como mínimo hasta 2011 (figura 2).

Figura 5. Evolución del gasto familiar en cultura y ocio (Euros por cápita)



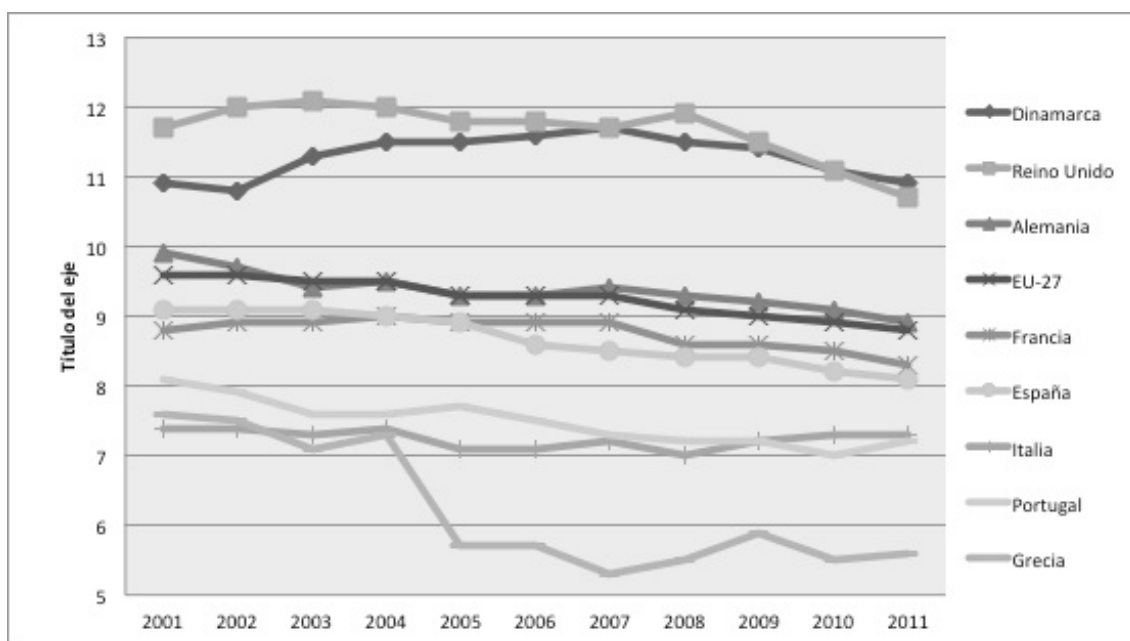
Fuente: Elaboración propia con datos de Eurostat

¹⁵ http://epp.eurostat.ec.europa.eu/portal/page/portal/household_budget_surveys/introduction

En esta línea, quizás resulte más interesante analizar la evolución del gasto privado en cultura en términos relativos sobre el total del gasto de las familias. Como se puede comprobar en la figura 6 en la pasada década se produjo una disminución generalizada a nivel europeo del peso del gasto en cultura sobre el total de gasto familiar, una disminución que a primera vista no aparece relacionada con la cronología de la crisis.

La disminución media de la Unión Europea (UE-27) fue de cerca de un punto, pasando del 9.6% al 8.8%, mientras que los datos por países muestran disminuciones de entre 1 y 2 puntos porcentuales en prácticamente todos los casos. Este adelgazamiento del gasto cultural en el conjunto del gasto de las familias habría que situarlo pues en el contexto de una tendencia de largo recorrido, vinculada con la evolución de los hábitos de consumo, que con el impacto puntual y concreto de la crisis.

Figura 6 .Evolución del gasto familiar en cultura y ocio (% sobre el gasto familiar)



Fuente: Elaboración propia con datos de Eurostat

Todos estos datos tenderían a corroborar la hipótesis de impacto de la crisis con efectos retardados y más agudos en los países de la periferia del euro. En el caso español, las estadísticas de algunos sectores como el escénico o la música en directo presentaron balances relativamente optimistas hasta 2012 cuando a la fuerte recaída en la recesión económica y los recortes del sector público se sumó la subida del IVA cultural en una suerte de “tormenta perfecta” (ICC Consultors 2012). Una tormenta que arreciaría sobre sectores de las industrias culturales como el audiovisual o el editorial más expuestos a las inclemencias de la propia crisis y los efectos de la digitalización.

5.3. La participación cultural en la Unión Europea

El análisis comparado de la participación cultural en la Unión Europea nos ofrece por otra parte una idea de los retos de la política cultural en Europa y en España. El informe publicado en el 2013, que compara los hábitos culturales de los europeos de forma comparada en los años 2007 (antes de la crisis económico-financiera) y en 2013 concluye que el compromiso de los europeos con la actividad cultural disminuye a nivel general, incluso entre los programas de televisión y radio, los más populares (European Commission 2013).

El estudio cartografía una Europa dividida en al menos dos bloques. Un bloque en donde, pese a la baja general hay una alta actividad cultural y un bloque donde los consumos y las prácticas culturales son bajos como el caso de la Europa del sur y del Este. No obstante, España no se le incluye en el conjunto de países del sur - perfil bajo- pese a ser uno de los países en donde la crisis ha tenido mayores efectos negativos. España presenta valores ligeramente superiores a la media europea en el caso de audiencia de programas de televisión/radio y la asistencia a Bibliotecas; en el resto los valores son inferiores a la media: lectura de libros, visitas a monumentos, museos y galerías, teatro, y Ballet/Danza y ópera. Suecia es el país en el que se produce las mayores tasas de consumo cultural y Portugal, Grecia, Rumania y Chipre, las menores.

En el análisis socio-demográfico, el informe subraya regularidades empíricas históricas tales como los índices de lectura más altos se relacionan con un mayor nivel educativo y la feminización del hábito de lectura. No obstante, en la industria cinematográfica es paradójico que la tradición de ver cine, tan propia del siglo XX, no forma parte de los mayores de 55 años, sino al contrario, son los más jóvenes los que presentan mayores indicadores de asistencia al cine.

En cuanto a las razones u obstáculos de porqué no hay un mayor consumo, la falta de interés en la actividad cultural es el mayor argumento en casi todos los consumos culturales y la falta de información es el menor obstáculo, de manera muy significativa. La falta de interés es mayor en el caso de la Danza/Ballet-Ópera (50 %), seguido de las bibliotecas y Teatro. La falta de tiempo es la mayor razón para no leer más o visitar edificios históricos-artísticos o ver más la televisión o ir más al cine. En menor medida, la asistencia al cine (25 %) y a conciertos (22%) podría, según el estudio, incrementarse si los precios fueran menores. Por países, existen diferencias sobre los valores medios. Por ejemplo, la imposibilidad de ver Ballet/Danza -Ópera o de poder verlo en unas mínimas condiciones o de la asistencia las bibliotecas es el motivo más importante en el caso de Rumanía. Es destacable que una actividad objetivamente cara como es el consumo de estas artes escénicas o es percibido como el principal obstáculo para no poder asistir. España figura como el país en el que el precio del cine (42 %) es el principal obstáculo para no asistir más a las salas, muy por encima del resto de países europeos.

El estudio también analiza la práctica artística a la baja, que en general presenta

porcentajes mucho más bajos que el consumo cultural. La danza, la participación en cine amateur, la fotografía son las prácticas artísticas de los europeos (13%, el máximo de la danza). Los países escandinavos figuran a la cabeza de las prácticas artísticas y algunos de los países del sur y del Este presentan los indicadores más bajos. España, por debajo de la media europea en casi todas las prácticas contempladas. Desde el análisis socio-demográfico, las mujeres practican más que los hombres las actividades artísticas, salvo la práctica instrumental de música y el diseño de páginas web y blogs.

Por último, el estudio recoge una tercera dimensión de análisis que es el uso de internet como recurso cultural. Aquí hay un análisis comparado con respecto al año de 2007. No obstante, los hábitos de internet para temas culturales es del 30% al menos una vez al mes, con una mayor frecuencia de las edades más jóvenes (15-24 años). La actividad cultural que más “hacen” los europeos es leer las versiones digitales de los periódicos (53 %), por encima de la búsqueda de información sobre productos culturales, (44%), la escucha de música a través de la radio (42%), y el descargar música (31%). España se sitúa por encima de la media de los países europeos, especialmente es líder junto con Chipre en la descarga de música a través de internet (60 y 61 %, respectivamente).

5.4. Crowdfunding: potencialidades, retos y límites

El crowdfunding se presenta como una alternativa a la falta de acceso a la financiación privada o pública. Ofrece un acceso a una etapa inicial de financiación a partir de diversas formas. Es una tendencia que crece día a día, en coherencia con la ola de los medios de comunicación sociales y la economía digital, que está llegando a un público cada vez más amplio.

Hay varios tipos de crowdfunding: préstamos: peer-to-peer, inversiones con un rendimiento compartido, pre-ventas o recompensas y donaciones puras. La mayoría de estudios coinciden a señalar que predominan en primer lugar las pre-ventas y en segundo lugar las donaciones puras con entre el 50% y el 75% de la cifra total según las fuentes (cf. Saublens 2013). Aunque los expertos señalan el potencial de los préstamos por iguales y las inversiones con rendimientos compartidos. Dejando de lado lo que ya existía por otros canales (donación y préstamo) y centrándonos con lo que es novedad verdaderamente (las pre-ventas y las inversiones compartidas) podemos ver dos modelos:

- Pre-venta: el producto o proyecto se produce o se lleva a cabo si las pre-ventas cubren el objetivo de capital / se hizo una escala de precios.
- Inversión con un rendimiento compartido: los crowdfunders aportan el capital necesario / reciben un porcentaje de los beneficios / pueden o no consumir el producto al final del proceso.

Hay que ver que el éxito del crowdfunding es mayor cuando mayores son los beneficios comunitarios que pueden disfrutar los crowdfunders, "beneficios comunitarios" que pueden ir más allá del beneficio puramente financiero (Belleflamme 2013).

¿Qué valor tiene para cada agente? Para los emprendedores permite: a) Conseguir dinero en condiciones más favorables, b) Un bajo coste de transacción, c) Obtener información del mercado, d) Conseguir consejos y contacto con otros expertos o consumidores. Para los crowdinvestors ofrece: a) Emoción (en el caso de la cultura, sentirse mecenas, b) "Hands-on» por su dinero, c) Interacción con el emprendedor. Y para los inversores supone: a) Que parte del proyecto ya está hecho, b) Una definición del modelo de negocio, c) Indicios sobre la reacción del mercado, d) Mejora de la situación financiera en una etapa temprana del proyecto, e) Indica una apertura del emprendedor a los inversores externos.

Desde hace unos años han salido numerosas iniciativas de este tipo en varios países. Hay varios datos en este sentido, que responden a metodologías y momentos distintos de recogida de datos:

- Saublens (2013) menciona que hay 2,7 millones, en 1 millón de proyectos a partir de 600 plataformas.
- El volumen de los fondos recaudados en todo el mundo para la industria de crowdfunding en 2011 se estima en 1.5 mil millones de dólares, de los cuales sólo el 10% es de Europa. Por el contrario, en Estados Unidos, este volumen se estima en 920 millones de dólares en 2011 (Massolution 2013).
- Corwdfunding.org estima en 137 las plataformas que existen actualmente en Europa de las que 13 se encontrarían en España.
- En países vecinos como Francia, entre 2008 y 2011 se han creado 25 plataformas que han financiado 15.000 proyectos por un montante global de 6 millones de euros gracias a 35.000 inversores¹⁶.
- Un estudio de Lluís Bonet (2013) a partir de los datos de la plataforma de crowdfunding Verkami ofrecen los siguientes resultados para Barcelona: se han desarrollado en sus dos primeros años 242 proyectos que han conseguido recaudar casi un millón de euros.

Existen también riesgos: a) No se acaba el proyecto o no se entrega el producto, b) El inversor no recupera los fondos, c) ¿Qué pasa si el gestor del crowdfunding desaparece con los fondos?, d) ¿Qué pasa si la plataforma de crowdfunding financia proyectos "extraños"?

¹⁶ La Tribune, 27/03/2012, Meeting 26.03.12 en el Palais Brongniart.

Según la consultoría en innovación Nesta (Eurada 2012) hay varios retos a resolver: detección del fraude / protección del inversor / la evaluación del negocio / el seguimiento del proyecto / la elección de los mejores proyectos / la incentivación de los inversores profesionales / el soporte post-inversión / la definición de las expectativas de los retornos a la inversión.

Según Saublens (2013), ¿Qué puede hacer la administración pública?

- Construir el entorno legal y administrativo correcto: exención de la regulación financiera cuando se trata de una cantidad pequeña y ética y ofrecer una protección de los consumidores.
- Apoyar la puesta en marcha de plataformas al igual que cualquier otra start-up.
- Promoción de la plataforma de crowdfunding entre los emprendedores en busca de financiación externa.
- Co-invertir junto con la plataforma de crowdfunding.

El fenómeno del crowdfunding aún es muy joven y es difícil hablar en términos taxativos de limitaciones, puesto que están en evolución sus objetivos, mecanismos y dinámicas. Sin embargo, podemos ya observar algunos elementos que parecen destacarse como limitaciones estructurales:

- La primera limitación deriva de que la mayoría de los proyectos financiados no son de tipo cultural y que dentro de este campo, son mayoritarios los proyectos que pueden ofrecer un producto final reproducible digitalmente (música o cine, con grabaciones o films respectivamente). Queda por lo tanto la incógnita de si el crowdfunding de tipo cultural ganará amplitud y permitirá incluir con semejante peso que los sectores anteriores el resto de artes, especialmente aquellas que suelen tener una existencia efímera o un producto único (artes escénicas y visuales).
- En segundo lugar, en el mismo sentido que el mecenazgo, este es muy sensible a la coyuntura económica y es muy probable que sea procíclico. En segundo lugar, es también muy probable su implantación tenga relación con la fortaleza de la sociedad civil y su tradición de mecenazgo: en este sentido, aunque tenga mucho recorrido de futuro, podemos pensar que su dimensión puede ser limitada y que en países con un crecimiento económico limitado o en recesión y con escasa tradición de mecenazgo represente una gota de agua en medio de un desierto sediento.
- Este tipo de mecanismos pueden ser muy útiles para una financiación de tipo “Kickstarter”, es decir, para los inicios y que debe encontrarse

canales para el desarrollo de los proyectos cuando ganen dimensión o cuando necesiten canales más masivos de difusión.

- Debe considerarse asimismo que se trata de un fenómeno que expresa lógicas sociales y culturales distintas: la lógica del don, el de la reciprocidad, del intercambio en el mercado que pueden entrar en contradicción, generando tensiones en un proyecto al responder a diferentes objetivos.
- Desde el punto de vista de la gestión pública, es una herramienta muy potente para implicar a nuevos sectores en la gestación de nuevos proyectos de creación, difusión y/o participación. Sin embargo plantea numerosos interrogantes éticos y políticos si se recauda financiación para protección del patrimonio, financiación de grandes organizaciones o la prestación de servicios básicos, unos objetivos que consumen gran parte de los presupuestos públicos¹⁷.
- Finalmente, desde el punto de vista de la gestión pública, mecanismos como el crowdfunding representan un gran aporte a proyectos con un potencial de generar resultados, capacidad de seducción o visibilidad social y, por lo tanto, capaces de recompensar material o simbólicamente al ciudadano-financiador. Ello puede generar más recursos para las iniciativas o entes con capacidad de gestión y promoción pero puede dejar igual o hasta marginar iniciativas con menor efecto a corto plazo, menos vistosas o con menor potencial de distinción. En este sentido, el crowdfunding puede ser considerado un mecanismo que lejos de tener un efecto redistributivo puede acabar generando mayor desigualdad entre proyectos culturales, un efecto que las administraciones deberían intentar paliar a través de la regulación de forma similar al que se ha planteado en el mecenazgo.

¹⁷ En este sentido es interesante la reflexión que hace Martí Casas (2013) en relación a la campaña del Ayuntamiento de Barcelona, al recaudar mediante crowdfunding fondos para rehabilitar los murales de Pedralbes. Martí (opus cit) destaca la problematicidad de que una administración pública saneada como el gobierno local de la capital catalana capte fondos para un objetivo de protección patrimonial al que está obligado y que podrían ser dedicados a otros objetivos de carácter socio-cultural o a entidades con menor capacidad económica. Asimismo señala la contradicción de usar los canales digitales y al mismo tiempo, una costosa publicidad en prensa y carcelería en la calle.

6. Diagnóstico y soluciones: discursos y espejismos

6.1. La diagnosis: crisis coyuntural y crisis estructural

La diagnosis de los expertos recogida a partir de la metodología Delphi (ver anexo metodológico) tiende a dibujar un mapa en el que el sistema se empobrece en todos sus sectores, debido a la intensa interrelación entre ellos. Especialmente, se destaca la alta dependencia del sector público y una sociedad civil poco organizada y con una valoración negativa con respecto al valor de las artes y la cultura, que son característicos del modelo mediterráneo de Estado del Bienestar. Dentro de una mirada muy pesimista, el debate parece estar en dirimir si se trata de un declive o bien de un colapso del sistema que exige un cambio de paradigma. Los indicadores pueden ser el consumo de productos y espectáculos, la facturación del sector o el empleo cultural.

La bajada de la financiación pública revierte, según los argumentos expuestos en:

- Una vulneración de los derechos sociales y culturales consagrados en la Constitución o en los Estatutos de autonomía.
- Una elitización de la cultura al aumentar las barreras al acceso a la cultura.
- Una reducción de la actividad cultural en todos los sectores y especialmente en aquellos más dependientes de la financiación pública.
- Una disminución del tejido cultural, tanto de los creadores como de los intermediarios.
- Un empobrecimiento de las producciones culturales, al fomentar las apuestas por lo comercial y sin riesgo cultural.

Ciertamente, la crisis afecta de forma diferencial a los diversos sectores artísticos, afectando en primer lugar y de forma más acusada aquellos más dependientes de las subvenciones públicas como el teatro, la danza y ciertas formas musicales. Pero también ha afectado a los sectores que dependen en gran medida de los recursos públicos aunque no sea en forma de subvenciones, indirectamente a través de los conglomerados mediáticos públicos, como es el caso del cine.

Entre los elementos que se destacan como *declencheurs* de la crisis es la subida del IVA en cultura y el aumento de la piratería. Sin embargo, entendemos que se debe diferenciar entre diversos procesos que se desarrollan de forma paralela y en los que encontramos factores más coyunturales o sistémicos.

Tabla 6 Factores coyunturales y sistémicos de la crisis de la cultura en Europa y España

	Contexto europeo	España
Elementos coyunturales	<ul style="list-style-type: none"> • Crisis económica / reducción de las aportaciones públicas / disminución de los derechos sociales y culturales 	<ul style="list-style-type: none"> • Crisis económica y estancamiento en el crecimiento / Caída en la financiación pública / Subida del IVA
Elementos sistémicos	<ul style="list-style-type: none"> • Disminución del consumo cultural por la piratería y el cambio de pautas de consumo cultural y la exclusión de capas de la población significativas. • Desestructuración y oligopolización de las industrias culturales / • Dominio de las empresas tecnológicas de la distribución cultural y de la intermediación y conocimiento de los consumidores 	<ul style="list-style-type: none"> • Caída libre de las ventas por la piratería • Desaparición de segmentos de la sector cultural • Exclusión de amplios sectores del consumo cultural • Crisis de valor de la esfera cultural • Baja valoración de la cultura en España • Dependencia histórica: consumos y prácticas culturales inferiores a Europa

Fuente: elaboración propia

Una motivación del avance de las políticas culturales en el periodo que va entre el periodo democrático y la crisis del 2008 fue la modernización social y cultural en el entorno europeo. En este sentido, los actuales recortes se evalúan como un retroceso impropio de una sociedad avanzada y europea. Sin embargo, existe un consenso que no se puede diseñar una política cultural en base a un incrementalismo cuantitativo (llegar al gasto cultural per cápita medio de la UE-15 por ejemplo), sino que esta convergencia debe basarse también en la capacidad de formular nuevos objetivos y en la forma de gestionar esta política, un proceso que no se ha producido a lo largo del periodo democrático español.

El análisis del gasto cultural comparado con Europa no arroja aun distancias grandes respecto a países punteros del modelo nórdico, pero no hay diferencias importantes respecto a países del modelo centro-europeo y si cifras superiores si nos comparamos con países mediterráneos. No podemos hablar de un gasto cultural “desbocado” pero si un gasto cultural que en los últimos años de bonanza llegó a niveles en los que parecía que se apostaba por la cultura. Otra cuestión es la eficiencia en la sostenibilidad de los sectores artísticos de los incrementos de los presupuestos públicos destinados a la cultura.

6.2. Aprender del pasado...

Existe un consenso sobre que buena parte de las dificultades de la política cultural los últimos años antes de la crisis no ha sido en global un problema de los financiación sino de cómo se han usado estos fondos; sin un criterio ni objetivo o estrategia clara a largo plazo. En el primer caso, el gasto en difusión artística altamente subvencionada ha tenido un efecto de fidelizar un sector de público, especialmente de capas medias-altas, pero sin conseguir ampliar la base social de la cultura (como hemos podido ver en los datos de consumo cultural, muy por debajo de países de referencia en Europa). Ha habido en este sentido una ausencia de políticas de estimulación de la demanda ambiciosas y sistemáticas capaces de romper las barreras sociales que impiden el acceso a la cultura.

Por otra parte, el porcentaje de subvención (que en el caso de las artes escénicas podía suponer entre un 50 y un 75% del coste por espectador) ha creado unos hábitos y dinámicas ahora difíciles de revertir y a la vez ha devaluado la cultura¹⁸. Finalmente, este gasto se ha aseverado como un gran “potlach” que una vez terminado no ha hecho germinar un campo fructífero para la cultura en su conjunto.

Asimismo, se entiende, por lo tanto, tal como revela el Delphi, que ha habido gastos indebidos en relación a inversiones en infraestructuras culturales, fruto de una política cultural cimentada en la inauguración de infraestructuras culturales sin proyecto ni planificación, en correspondencia con el modelo de desarrollo del país basado en la burbuja inmobiliaria privada y la burbuja infraestructural pública. De ello también se deriva que las nuevas infraestructuras creadas condicionen la estructura del gasto cultural, haciéndola más rígida a variaciones en los objetivos, al tener gran parte del presupuesto comprometido en las partidas infraestructurales presentes (mantenimiento) o pasadas (deudas contraídas).

En el Delphi, se caracteriza las grandes infraestructuras culturales como:

- Contenedores culturales muy burocratizados con un muy bajo nivel de autofinanciación en comparación con los referentes del modelo liberal.

¹⁸ Es lo que muestran los datos de 2009 sobre algunos equipamientos escénicos públicos de Cataluña: el coste por espectador del *Gran Teatre del Liceu* era de 229,5 euros, del cual el 49% era aportado por el espectador, el del *Teatre Nacional de Catalunya* de 93 euros, del que el espectador aportaba el 28% y el *Mercat de les Flors*, del que el espectador solamente aportaba un 7%. Fuente: elaboración propia a partir del cruce de datos del Departament de Cultura (2010) y de ADETC (2010). Ciertamente se trata de equipamientos culturales que tienen la misión de producir espectáculos y no sólo de difundirlos per aún así son llamativos el alto nivel de subvención y el relativo secretismo que se da a este tipo de datos que deberían ser públicos como en el caso de otros servicios públicos. Por otro lado, no encontramos datos referidos a las principales instituciones culturales de Madrid, con independencia de su titularidad pública (estatal, autonómica o local)

- Unos costes muy elevados de mantenimiento, debido a un dimensionamiento inadecuado o a la “espectacularización” de los diseños arquitectónicos.
- Unos costos de producción de actividades muy elevadas.
- Un esquema gobierno basado en la tutela directa y el control ex ante.
- Unos mecanismos inadecuados de evaluación y rendición de cuentas.

No obstante, no todas las infraestructuras culturales han jugado el mismo papel desde la recuperación de la democracia. Así, las bibliotecas y su sistema público son el ejemplo de la democratización de la cultura en España, para una mayoría de los expertos consultados. Han contribuido, asimismo, a la alfabetización de la sociedad que provenía del franquismo con unos índices de prácticas culturales impropios de un país desarrollado.

La disminución de las aportaciones públicas, especialmente de aquéllas con una aportación autonómica predominante, ha convertido algunas de estas instituciones en “zombies” al no poder afrontar los gastos fijos, lo que compromete su actividad, su proyección estatal o internacional y sus actividades educativas e investigadoras dejando de ejercer su rol de liderazgo cultural que corresponde a estas instituciones (Rius Ulldemolins 2013). Sin embargo, a pesar de los recortes, las aportaciones a las grandes instituciones culturales no dejan de crecer de forma relativa en el presupuesto público dedicado a cultura alcanzando casi una cuarta parte de los presupuestos globales¹⁹, lo que a su vez origina una mayor crisis de legitimidad y una sensación de agravio por parte del resto del sector cultural (Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató, and Martínez Illa 2012). Asimismo, en el sector escénico y musical, antes de la crisis, las transferencias – a través de subvenciones nominativas- a las grandes instituciones del campo escénico se llevaban la gran parte de lo destinado dicho campo artístico (Rodríguez Morató and Rubio Arostegui 2008).

Sin embargo, no se ha aprendido del todo del pasado y sigue en pie la “ideología de la ciudad creativa” (cuyo precedente teórico habría que situar en los trabajos de Richard Florida acerca de la clase creativa y su relación con las ciudades más desarrolladas) que se ha difundido en España a partir de los medios académicos y las consultorías especializadas en el sector y de la que es producto las grandes infraestructuras y que priorizan las oportunidades locales (y sus réditos político-electorales) por encima de la planificación cultural en base a unas necesidades consensuadas socialmente. Asimismo, en algunos casos, algunas actuaciones deben ser entendidas como motivadas por afanes extra-culturales de legitimación pública

¹⁹ Calculamos que la Secretaría de Estado de Cultura, con datos de los presupuestos de 2013, dedica a los grandes equipamientos culturales de titularidad estatal 114,8 millones de euros de un total de 506,5 gastos culturales del MECD (excluyendo educación), lo que representa un 22,7%. Fuente: elaboración propia a partir de datos del Ministerio de Educación Cultura y Deportes (2011) y del Ministerio de Economía y Hacienda (2013):

de las elites y de generación de plusvalías económicas, es decir, como una parte de la estrategia depredadora de las llamadas “castas extractivas”.

Por otra parte, este paradigma que impulsa a la competencia entre ciudades (a diferencia de otras lógicas de cooperación entre ciudades como podemos constatar en Francia) por encima de la cooperación se ha paralizado por falta de recursos pero no ha desaparecido y pone en riesgo cualquier intento de formación de una estructura de distribución racional y equilibradora de recursos culturales y de establecimiento de mecanismos de cooperación inter-territorial. En este sentido, se ha evidenciado una falta de planificación y control (o directamente la connivencia) del nivel autonómico o estatal en la promoción de infraestructuras o eventos de dudosa viabilidad a medio y largo plazo. Ciertamente ha habido algunos intentos como el Plan de Equipamientos Culturales de Cataluña, aprobado el 2010 y dejado sin efecto tras el cambio de Gobierno el 2011. Un tipo de planificación que precisamente pretendía unir las legítimas aspiraciones locales de generar dinámicas culturales de abajo arriba junto con una lógica de proporcionalidad respecto a las necesidades poblacionales. No deja de ser significativo que los que ahora acusan de insostenibilidad estos proyectos y se expresan a favor de los recortes o su eliminación de las ayudas públicas solían ser también los que antes de la crisis acusaban a los pocos intentos de planificación, racionalización y control de intervencionismo estatal y de querer cercenar la autonomía local.

Por otra parte, estos grandes proyectos, que han representado un importante gasto inversor pero no resumen el amplio y variado catálogo de actuaciones y programas culturales ni representan la mayoría del gasto acumulado, han quedado en el imaginario ciudadano como un símbolo del gasto cultural, contribuyendo a su deslegitimación como política pública. Ello se explica también porque estas actuaciones han representado a veces elementos justificadores o impulsores de reordenaciones urbanas con consecuencias potencialmente gentrificadoras (Majoor 2011) o la creación de distritos creativos (Martí-Costa and Pradel i Miquel 2011). Estas actuaciones y su mala gestión han tenido como consecuencia convertir a gran parte de los movimientos sociales en adversarios de las políticas culturales en vez de aliados para buscar nuevas mediaciones sociales y nuevas formas de participación.

Finalmente, tampoco la política cultural española ha sido capaz de romper algunos de los límites estructurales a la expansión de las prácticas y consumos culturales de una gran parte de la población, quedando una parte de ellos al margen de la lectura o la asistencia a espectáculos de alta cultura (Ariño Villarroya 2010). Asimismo las políticas culturales no han sabido fomentar otro tipo de valores intrínsecos de la cultura más allá de los círculos de los ya convencidos (Holden 2006). Este es el caso de las artes escénicas, que por efectos de la crisis la programación pública ha descendido y los impagos de los ayuntamientos, han contribuido a la desaparición de buena parte del tejido escénico, tras haber gozado de 25 años de un intenso y creciente apoyo público que no se ha traducido en una demanda que permita soportar la caída de los pagos a caché.

6.3. O destruir el presente

Tal y como se ha podido analizar en el Delphi por parte de los expertos y en base a los datos previamente expuestos, podemos decir que en la crisis actual del campo cultural se conjugan diversos factores que perjudican su financiación, en una llamada “tormenta perfecta”:

- Disminución de las transferencias públicas
- Disminución de los ingresos del tercer sector
- Disminución del consumo privado
- Aumento de los impuestos

Los ajustes más importantes por parte de la Administración General del Estado y de las CCAA en todo caso se han realizado en buena medida en ámbito de las transferencias a los municipios o bien al sector privado. Por otra parte, se ha tendido a desarticular buena parte de las formas organizadas de cooperación y que implicaban un compromiso o concertación de objetivos como los mecanismos de distribución de espectáculos, la eliminación de los consorcios, la ruptura o no renovación de convenios, etc.

Ello ha conllevado que los municipios hayan aguantado el peso de la financiación de la cultura y que se debilite la pieza fundamental del desarrollo del sistema de la política cultural en el modelo de Estado: las autonomías (Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató, and Martínez Illa 2012).

Tabla 7. Porcentaje de gasto en cultura sobre el total de gasto de las administraciones públicas en España

	2006	2007	2008	2009	2010	2011
AGE	0,5	0,5	0,47	0,47	0,43	0,45
CCAA	1,21	1,22	1,21	1,08	0,99	0,85
AL	4,99	5,08	5,19	4,83	5,29	4,87
TOTAL	1,52	1,53	1,48	1,37	1,37	1,28

Fuente: Estadísticas Culturales 2012

Esta debilidad produce asimismo, la erosión o desaparición de aquellas experiencias de cultura de proximidad, que potencialmente podrían relegitimar la cultura al ser unas experiencias con notable éxito de participación y de creación de sentido de comunidad (bibliotecas, centros cívicos, etc)²⁰. Asimismo, la reforma de

²⁰ Este ejemplo dice lo contrario del texto. La experiencia e implantación de las bibliotecas ha sido muy diversa en las diversas comunidades autónomas. Por ejemplo, se ha destacado la experiencia avanzada de la red de bibliotecas de la Diputación de Barcelona como un ejemplo en los años noventa de éxito (Omella and Bailac 2002). Sin embargo, también se ha detectado en esta red una

la gestión de estos servicios bajo la presión de reducir los gastos culturales, en vez de ofrecer una oportunidad para externalizaciones que combinen eficiencia con participación social y cultural (Herrero 2008), pueden convertirse en simples oportunidades de negocio para agentes externos al sector cultural (constructoras, ETT, etc.) que debiliten aún más el sector cultural, al competir en el segmento comercial, abandonando su función educativa y empobreciendo su capacidad creativa.

Esta tarea de desarticulación de las estructuras precedentes se hace bajo dos axiomas ideológicos: eficiencia y emprendeduría.

- a) En relación a la eficiencia, se ha optado por primar este factor por encima de cualquier otra consideración. Por ello se entiende los procesos de internalización de estructuras, que han abortado los tímidos avances en los procesos de modernización de la gestión (agencialización, gerencialización, contratos programa) fomentando otra vez la burocratización de la gestión cultural en contra de toda la experiencia acumulada en gestión cultural que recomendaba lo contrario. En este caso, la eficiencia no ha sido un valor que haya predominado en la acción pública. En el marco de la “burbuja cultural” no se desarrollaron los instrumentos de planificación (con algunas excepciones) que limitaran las inversiones y sus dimensiones introduciendo el valor de la eficiencia y la sostenibilidad (cf. Martínez and Rius 2010)²¹ y ahora en el marco “del recorte” no hay una evaluación para tomar decisiones en virtud de este valor (Rubio and Rius 2012).

- b) En relación con la emprendeduría esta se ha convertido en una ideología omnicompreensiva del sector cultural (Rowan 2010), atribuyendo al sector cultural un rol instrumental a todo un sector económico o vector económico de desarrollo (las llamadas industrias creativas), desarticulando un poco más la autonomía de la esfera artística al

falta de adaptación a la comunidad local o a los nuevos usos tecnológicos (Manito 2003). Si esta variabilidad es cierta en el caso de las bibliotecas, más aún lo es en el caso de los centros cívicos, que difieren en gran medida en sus objetivos y modos de gestión. Sin embargo en ambos casos se trata de equipamientos culturales con grandes perspectivas en el futuro por su capacidad de contacto con una diversidad de públicos y su relativa plasticidad y permeabilidad para incorporar nuevos objetivos y formas de participación (Martínez and Font 2010).

²¹ Una de las pocas experiencias de planificación de la inversión en infraestructuras culturales ha sido el Plan de Equipamientos Culturales de Cataluña (2010-2020) que intenta delimitar con criterios objetivos y participativos la dotación y dimensión de los equipamientos culturales, especialmente, escénicos y musicales, los centros de arte y los centros culturales polivalentes (Martínez and Rius 2010). En este sentido, hay que revisar de forma crítica la llamada planificación estratégica cultural, que se ha desarrollado por todo el territorio, siendo algunas veces más motor de grandes proyectos insostenibles en función de oportunidades a corto plazo que una planificación racional en función de las necesidades sociales y culturales reales y a largo plazo. En el caso de las políticas culturales, como en otras áreas, los gastos culturales se encuentran hipotecados por la amortización y los costes de funcionamiento resultado de proyectos de infraestructuras culturales que no contaron con un plan de actividades, ni contaron con una estimación del coste de personal o de mantenimiento, que conforma la mayor parte del gasto de los equipamientos culturales (Colomer and Rius 2010).

convertirla en una actitud psicológica común a una gran diversidad y heterogeneidad de tareas humanas, al margen de su tradición humanística y disciplinar y dominada por los consultores y los *think tanks* que al mismo tiempo la redefinen (Schlesinger 2009). Producto de ello es la confusión entre las políticas culturales y las de promoción económica o de las actividades culturales con las de capacitación de competencias y habilidades (Jones 2010).

- c) Finalmente, no deja de ser una evidente contradicción entre una acción pública reburocratizadora y recentralizadora partidaria del control por procesos y la fiscalización ex ante, una gestión insensible a la eficiencia y eficacia, propia del siglo XIX y que impide toda innovación y liderazgo en la creación de valor público (Moore 1995), con la declaración de querer fomentar en el sector cultural privado la eficiencia, la emprendeduría y la innovación.

La subida del IVA cultural desde una tipo impositivo reducido a un tipo impositivo normal ha sido repetidamente criticado por varias razones:

- a) En primer lugar, por representar una dificultad económica añadida en un bien en principio que debe ser protegido por las administraciones (tal y como establecen la Constitución y los diferentes Estatutos de Autonomía), la cultura, y que se ve amenazado gravemente después de sortear con relativo éxito una parte de la crisis.
- b) Por establecer agravios comparativos entre sectores como el sector de las artes escénicas y el cine respecto al sector editorial (el primero, gravado al 21% y el segundo al 4%).
- c) Por basarse en un criterio de soporte más que de contenido: el IVA reducido se sigue aplicando a todo tipo de publicaciones periódicas, desde motor, caza o pornográficas (con un 4%) y por el contrario tarifica a IVA normal el libro digital al considerarse servicio informático (21%).
- d) Por perjudicar el sector cultural respecto a otras ofertas de ocio como el fútbol y otros espectáculos.
- e) Por suponer un elemento desestabilizador del modelo de negocio en un momento en el que la piratería y la adaptación hacia el modelo digital hacen tambalear las industrias culturales.
- f) Por ser fiscalmente contraproducente en global al producir una bajada de la cifra de negocios y de empleo en el sector cultural y, por lo tanto, una bajada consecuente de la recaudación. Este diagnóstico fue avanzado en el caso del cine por estudios promovidos por la industria (SGAE 2012). Posteriormente a su aplicación, un estudio del impacto de la subida del IVA cultural para el sector de la música popular detecta

que si bien la recaudación del IVA ha aumentado, el balance de ingresos y gastos para el Estado (incluyendo todos los conceptos como la recaudación de IRPF por derechos de autor, el IRPF y SS de los trabajadores del sector y otros) suponen en realidad una disminución de 2 millones de euros, así como una reducción del 21% de los ingresos y un cierre del 25% de las empresas (APM and ARTE 2013).

La subida del IVA en el campo del cine tiene tintes vengativos respecto a la posición política del sector frente a la guerra de Irak²². Pero sin duda se debe a la capacidad de lobby de ciertos sectores: el campo editorial está actualmente en manos de un sector con grandes conexiones en el mundo de la televisiones (y que ha rechazado siempre la contribución por ley a las producciones cinematográficas) y de la prensa diaria. Por lo tanto, esta subida y el mantenimiento del IVA en el campo del libro (y de la prensa) puede considerarse como la respuesta a la capacidad de lobby de un sector muy próximo ideológicamente y por intereses al partido gobernante que concentra en un mismo grupo editoriales, televisiones y prensa.

6.4. ¿Una destrucción creativa?

También existen miradas positivas en las que la crisis redundará en la creación de circuitos alternativos, modos de financiación socialmente distribuidos, formas de apropiación cultural participativas, etc. En estas miradas se parte de una perspectiva de la destrucción de un antiguo modo de producción y su sustitución por un sistema que podemos llamar “digital”, al que se suele considerar como más eficiente y participativo. Sin duda, estos cambios están mostrando su potencia en ciertos entornos como el educativo (Ariño Villarroya 2009).

Entre las propuestas que se pueden encontrar del sector defensor de este cambio paradigmático, se hace difícil dilucidar entre las propuestas sólidas y las que son el resultado de una tecno-utopismo (Morozov and Murillo 2012), es decir, aquellas miradas que ven en las nuevas tecnologías en manos o de los nuevos movimientos sociales o de las “multitudes” el germen de un cambio de sistema en la producción y recepción cultural. Esta posición ha sido calificada por algunos autores como de *ciberfetichismo*, al confiar el nacimiento de una nueva sociabilidad, esquemas de cooperación y desarrollo de la creatividad al desarrollo de una nueva tecnología, cuando en realidad está debilitando los lazos de sociabilidad (Rendueles 2013).

²² Para un sector de la derecha política y mediática se generó en este momento un estigma asociado al sector del cine, como un sector politizado y subvencionado. Este sector se refiere a un sector del cine con el nombre del “clan de la ceja” englobando con ello a los actores y directores que hicieron campaña contra la Guerra de Irak en 2003 y apoyaron algunos posteriormente a Zapatero en las elecciones generales del 2004. Según esta tesis, el apoyo político se “pagó” posteriormente en forma subvenciones, obviando que estas existían mucho antes de la llegada a la Moncloa del segundo presidentes del gobierno socialista. Sin embargo este argumentario ha servido de excusa y/o ha motivado un recorte especialmente acusado en el caso del cine.

Sin entrar a fondo en el debate, debe destacarse algunos puntos débiles de estos argumentos:

- Los cambios tecnológicos pueden ser decisivos en la transformación de los mundos del arte, pudiendo producir en algunos casos, segmentos de la cadena de producción artística o bien la desaparición de un sector entero (la pintura de retrato por ejemplo). Sin embargo, los cambios en la esfera artística nunca se producen por meros cambios tecnológicos sino que deben ir acompañados de cambios institucionales, culturales y sociales y la creación de nuevas formas de producción artística deben ir acompañadas de la creación de nuevas cadenas de cooperación e intermediación cultural (Becker 1984).
- Un nuevo sistema basado en la producción y difusión cultural tiene el efecto no deseado de excluir la población con un menor acceso a las nuevas tecnologías (que requieren una inversión en equipamiento) o menos capacitados en las competencias que requiere el entorno digital.
- La relativización (o eliminación) de los derechos de autor no elimina de momento los mecanismos de mercado remplazándolos por mecanismos de intercambio sino que parece apuntar hacia escenarios de oligopolización de la distribución cultural (Google, Amazon, Apple) en manos de agentes externos ajenos a la participación social y cultural y también de la intervención del Estado-nación y sus mecanismos de control democrático.

Otro elemento en controversia es el rol de los intermediarios en el sector cultural. Más de cuarenta años de investigación en sociología y economía del arte avalan el rol decisivo que han jugado los intermediarios culturales en diversos puntos clave de la producción y difusión artística:

- a) En primer lugar, la noción de intermediario artístico es inapropiada para el sector cultural, al no poderse separar claramente la fase de creación de la fase de producción o distribución. En el mismo proceso de creación intervienen diversas profesiones consideradas técnicas o de gestión pero que tienen un rol muy relevante a partir de una interacción micro en el mismo proceso y en el producto final (Becker 1984; Peterson 1997). Asimismo, los intermediarios juegan un papel muy relevante en la creación del valor cultural, al tratarse de productos con un doble valor material y simbólico y en el caso de las obras orientadas al sector más vanguardista, sin un público y una demanda previamente constituida (Bourdieu 2002).

- b) En segundo lugar, al designar intermediarios las posiciones ciberutópicas se refieren habitualmente a la gran industria cultural²³, obviando que esta se compone fundamentalmente por una miríada de micro-empresas y que en gran medida los creadores hoy en día se ven abocados a ser emprendedores de ellos mismos (Menger 2009) para encontrar viabilidad a sus proyectos (Rowan 2010).
- c) En tercer lugar, los intermediarios desarrollan una función esencial en el mundo artístico que es el de *gatekeeper*, de interfaz entre el mundo de la gestión y de la creación y de promotor de los creadores. A partir de muchos estudios sabemos que los intermediarios, como los marchantes de arte, son de diferentes tipos, pero ejercen un rol fundamental en los inicios y desarrollos de las carreras artísticas sin que ello pueda ser reducido a un simple agente de ventas (Moulin 1983; Moulin 1997). En el sector de la música los productores desarrollan un rol decisivo entre el sector de la música, la industria y los públicos, favoreciendo la innovación en un contexto inestable (Peterson 1971). Desde posiciones ciberutópicas se ha acusado a estos intermediarios de generar una escasez artificial frente a la creatividad actual favorecida por las nuevas tecnologías. Sin embargo, estas afirmaciones obvian que no son sólo los intermediarios los que generan distribuciones desiguales de éxito, reconocimiento y sino que los mismos patrones de consumo cultural son los que generan distribuciones próximas al esquema de repartición de ganancias *winner takes all*, es decir, a una concentración de beneficios en unos pocos. Una tendencia que el mayor desarrollo de la sociedad de consumo y de los *mass media*, incluido internet, no parece haber disminuido, sino agravado y concentrado además en aquellos segmentos del mundo cultural más ligado a los artistas-mediáticos y las *celebrities* (Crane 2009; Currid-Halkett and Scott 2013).
- d) En el paradigma ciberutópico se parte de la idea de que se ha pasado de un estado de escasez a un estado de abundancia de producciones culturales a los que los consumidores tienen acceso, con la tesis de que los intermediarios han dejado de ejercer un rol de facilitador del acceso al constituir un “obstáculo” al libre acceso, reproduciendo así el discurso de posiciones próximas a la industria tecnológica (cf. Kelly 1999) y reproducidas en España de forma un tanto mecánica por parte de consultores locales (Gutiérrez-Rubi and Freire 2012). Este paradigma ciberutópico, se fundamenta en dibujar un futuro prometedor y de cambio social democratizador a partir de los cambios tecnológicos, y de ahí su carácter seductor como señala Rendueles (2013). Sin embargo, para sostener estas promesas, se basan en números brutos de producciones tecnológicamente mediadas (número de descargas, videos en *streaming*,

²³ En general, en estas posiciones parece que cuando se refieren a la industria cultural estén “tirando del tópic del señor del puro”, una figura hábilmente parodiada en la película *Tropic Thunder* por Tom Cruise, pero que difícilmente es representativa de la media del sector.

etc.) sin entrar en analizar su contenido²⁴. Asimismo, se suele argumentar la abundancia por la proliferación de *gadgets* tecnológicos (Colombani and Videlaine 2013). Por lo tanto se basan en una confusión de cantidad con diversidad y basan la selección, no en criterios de calidad o innovación disciplinar sino en la sabiduría de las multitudes o la agregación de decisiones no organizada²⁵. Sin embargo, estas perspectivas esconden que con el debilitamiento de los intermediarios y su capacidad de prescripción, el poder de elección no bascula hacia el consumidor sino hacia las grandes compañías tecnológicas que con sus procedimientos de análisis del *big data* (es decir, los datos de los consumidores explotados de forma sistemática) convierten al consumidor y sus elecciones en la fuente de ingresos y posición dominante en el mercado cultural. Asimismo, esta capacidad de predicción de los gustos culturales a partir de complejos algoritmos no revierte necesariamente en una mayor diversidad en la elección. Sino al contrario, al adoptar la prescripción a nuestro perfil como consumidor (edad, sexo, ingresos y elecciones previas) en realidad puede estar generando una burbuja de filtros tecnológicos que limita la capacidad de elección que tenemos aislándonos del resto de ciudadanos (Pariser 2012). Una vez más pues, el discurso ciberutópico, bajo unas promesas de futuras arcadias de consumidores omnipotentes, nos esconde que en cierta medida nos aproximamos más a un mundo parecido a una combinación de *1984* descrito por George Orwell y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (Lanier, 2011).

Frente a estos estudios ampliamente reconocidos y contrastados de las ciencias sociales independientes, se afirma desde las posiciones ciberutópicas (a partir de su asimilación al sector tecnológico y educativo, y a partir de estudios de consultorías o *think tanks* relacionados con las industrias tecnológicas) que los intermediarios han dejado de aportar valor añadido a la cadena de producción cultural (Celaya, Rausell, and Villarroja 2013). Estas visiones, apoyadas de forma ferviente por los llamados ciberutópicos (Morozov and Murillo 2012) y por las compañías tecnológicas a las que beneficia (Google, Amazon, Apple, entre otras)²⁶ ha sido contestada en algunos países como Francia que juzga la desaparición de los intermediarios, en particular en el sector del libro, como un primer paso hacia una monopolización de la difusión cultural, un empobrecimiento de la esfera cultural, una reducción de la diversidad cultural y una amenaza a la soberanía política y

²⁴ Los contenidos pueden ir desde versiones del *Harlem Shake*, mil copias de un solo episodio de los Simpson, un film clásico hasta una ópera prima de un nuevo director o producciones profesionales (y con derecho de autor) o no.

²⁵ La sabiduría de las multitudes o la inteligencia colectiva es un concepto de moda pero que ha sido criticado por su confusión conceptual y su radical anti-individualismo (Lanier 2011), ya que concibe el individuo como desprovisto de capacidad crítica y criterio propio, fiando en la agregación de decisiones, la elección más óptima.

²⁶ En este sentido cabe denunciar como hace Robert Levine las conexiones entre ciertos activistas y académicos y las grandes compañías tecnológicas y sus lobbies o fundaciones que promueven y financian estudios sobre que promueven cambios en la política cultural y sus regulaciones a fin de afianzar su dominio en la esfera de la distribución de contenidos así como la modificación de las legislaciones a su favor para no impedir estos procesos de monopolización (Levine, Caballero, and Campos 2013).

económica nacional (Kert 2013). En este sentido, hay que destacar la aprobación en Francia de la Proposición de Ley para que los gastos de entrega a domicilio no puedan ser incluidos en el precio (único) del libro, con el objetivo de que las librerías puedan competir con la empresa Amazon.²⁷

Por lo tanto, sin juzgar si a largo plazo este paradigma pueda imponerse y los pros y contras de la sustitución de un sistema por otro, podemos afirmar que a corto plazo este nuevo sistema no se está desarrollando con una fortaleza suficiente para suplir la crisis del actual sistema basado principalmente en el mercado y la financiación pública. Así, ello puede conducir a una ruptura y colapso del sistema cultural y sus consecuencias en el futuro.

6.5. Tablas de salvación o “espejismos”

Se ha convertido en un lugar común el mencionar el mecenazgo y fijar en una nueva ley de mecenazgo “más generosa” como una o “la” tabla de salvación del sector cultural. Se trata de un discurso no sólo defendido por la derecha liberal sino que también ha sido incorporado al discurso del sector cultural y de los partidos de centroizquierda. Al margen del debate conceptual sobre el mecenazgo y del dinero donado en parte se trata de recursos que el Estado deja de ingresar y de administrar, los datos que nos ofrecen las experiencias internacionales son un jarro de agua fría en buena parte de las expectativas creadas.

En primer lugar, los ingresos por mecenazgo no son menos sino más pro-cíclicos que los ingresos públicos, es decir, suben más que los ingresos públicos en épocas de bonanza pero también tienden a disminuir con mayor velocidad y volumen que los ingresos públicos, comprometiendo así a los proyectos que dependan de sus ingresos. En segundo lugar, el análisis de qué se financia da como resultado la constatación de su concentración geográfica en la capital o las grandes ciudades y en las instituciones de la alta cultura que gozan de mayor visibilidad social o se convierten en un círculo social de las élites. Por lo tanto, el mecenazgo representa una vana esperanza para las organizaciones comunitarias de las regiones periféricas y plantea un debate del carácter regresivo a nivel social y desequilibrador a nivel regional de unos recursos que, repetimos, en parte son públicos. Y en tercer lugar, excepto en el caso de Francia en el que la ley de mecenazgo del 2003 ha conseguido un relativo éxito, en muchos países con una escasa tradición en este sentido, su evolución ha sido negativa y suponen una parte insignificante de los recursos. En definitiva, más que una tabla de salvación, el mecenazgo puede ser un “espejismo” que despiste más que oriente la salida de la crisis en el sector cultural.

No deja de ser preocupante, por otra parte, que se asuma la renuncia del Estado a garantizar el acceso de todos los ciudadanos a los servicios públicos y la misión del

²⁷ Proposition de Loi n° 1189 tendant à ne pas intégrer la prestation de la livraison à domicile dans le prix unique du livre.

Estado de redistribuir la riqueza y los bienes, entre ellos los culturales. Y que se asuma, de forma naturalizada, o *taked for granted* en la expresión anglosajona, que las administraciones públicas no puedan en el futuro ejercer este rol. En este sentido, caber preguntarse, ¿por qué se plantean mecenazgo u otras formas de financiación como salida a los recortes públicos? ¿No puede ser posible un escenario hipotético en que se dé una financiación pública eficiente y responsable y un mecenazgo que recoja la responsabilidad de la sociedad civil con respecto al arte?

Asimismo, debemos ser conscientes de que el mecenazgo y otras formas de financiación pueden ser utilizados como una “salida neoliberal” (reducción del Estado) a la crisis, al responsabilizar a las empresas y al ciudadano de la financiación de la cultura. Sin embargo, por la experiencia de otros países y por la estructura del mecenazgo actual podemos suponer que este mecenazgo se dirigiría a las grandes instituciones de la alta cultura radicadas en las grandes ciudades, aumentando así la elitización de la cultura. En relación al *crowdfunding*, es una realidad aun joven y como hemos podido ver en apartado 2 no se dispone aún de muchos datos ni estudios longitudinales, sabemos solamente que genera mucho entusiasmo y a la vez que representa una parte muy pequeña aún de la financiación de la cultura²⁸. Por otra parte, empieza a generar algunas dudas sobre su estatuto: ¿Se trata de una venta o de un encargo más que del mecenazgo clásico? ¿Para qué tipo de producciones culturales es adecuado y cuáles no? ¿Se puede emplear en proyectos que reciban financiación pública o que sean promovidos por las administraciones públicas? Existen demasiados interrogantes abiertos como para poderlo considerar en la actualidad una solución al nivel que algunos autores o agentes culturales lo sitúan.

6.6. Legitimaciones, nuevos paradigmas, disoluciones

La política cultural ha sufrido un acelerado proceso de deslegitimación en los últimos decenios, que tiene raíces complejas que se han visto agravadas por decisiones tomadas desde los poderes públicos. Es el caso de la subida del IVA, que además de lastrar el consumo cultural, al reducir la capacidad de compra de la población y encarecer el precio, envía a su vez un mensaje negativo a la sociedad, al equiparar los productos culturales a una mercancía o servicio cualquiera. En este sentido, la política económica del gobierno actual del PP, vende, a partir de

²⁸ Un estudio realizado por una consultoría y citado por la Comisión Europea, cifra en 735 millones de euros el total de lo recaudado mediante este procedimiento en todos los sectores, sin especificar que montante corresponde a cultura. Asimismo, el informe también afirma que respecto al 2011 el crecimiento ha sido de un 65%, a pesar del contexto de crisis. No obstante, el mismo informe reconoce que tratándose de cifras conjuntas para toda la Unión Europea, se trata de cifras modestas (Massolution 2013). Otro estudio centrado en España (Infocrowdsourcing) y Latinoamérica, ofrece datos para España: 12,9 millones de euros recaudados por las plataformas de crowdfunding en España el 2009. De este total, un 10% fueron a parar a proyectos de música (1,3 millones) y un 13% a las artes (1,7 millones). Sin embargo, no poseemos datos ni estudios de los *outputs* y *outcomes* de estas iniciativas: cuantos proyectos se terminaron, cuantos espectadores los vieron, que valoraciones y premios recibieron estas iniciativas o que dinámicas culturales o sociales generaron.

decisiones presupuestarias y regulatorias, una cierta idea y visión de la cultura, que definen *de facto* una cierta política cultural fuera del Ministerio de Cultura²⁹. Esta visión elimina toda consideración del valor intrínseco de la cultura y la asimila a un entretenimiento superfluo o a un mero recurso instrumental. Frente a estos procesos se han alzado voces que reclaman un replanteamiento global de la política cultural y su necesaria vuelta a lo público como estrategia de relegitimación (Barbieri 2012). En este texto abordaremos dos de los principales paradigmas emergentes, el paradigma de la sostenibilidad y los derechos culturales y el paradigma del pro-común.

En efecto, actualmente, la cultura es defendida como el cuarto pilar de la sostenibilidad (Hawkes 2001). Se considera que este ámbito contribuye de forma transversal a un cambio que reoriente la esfera social, económica y tecnológica hacia un desarrollo respetuoso con el medioambiente y las necesidades de las comunidades locales. Asimismo, el cambio del rol social de la cultura no debe desde esta perspectiva sólo incluir una transformación de los objetivos sino de la forma de concebir la relación entre cultura y sociedad. Es decir, pasar de un paradigma de desarrollo implementado desde las élites (*top-down*) a un paradigma de sostenibilidad que se base en la participación de la comunidad y el desarrollo social integral (Duxbury 2008). Actualmente se plantea como una alternativa a la “insostenibilidad” de la ciudad creativa, sustituyendo los debates anteriores sobre democratización cultural vs democracia cultural, consolidándose como uno de los futuros ejes de definición de la relación entre sociedad y cultura. No obstante, tampoco puede decirse que sea un paradigma coherente en sí mismo sino que está abierto a una viva discusión sobre sus implicaciones (Duxbury and Jeannotte 2010).

En este sentido, la cultura facilitaría la transmisión de pautas de comportamiento individuales y colectivas más sostenibles, así como su traslación de este reto en el ámbito de la agenda política y la planificación económica y urbanística. Según esta perspectiva, la cultura puede aportar un equilibrio en la relación humanidad-economía-naturaleza, favorecer una actitud abierta al multiculturalismo y a un localismo tolerante, preservando las identidades locales, sus modos de producción y su urbanismo. Así, la cultura es vista como una herencia, un capital a promover contra las corrientes homogeneizadoras y como un vehículo para transmitir los valores de sostenibilidad. Una concepción que ha tenido su reflejo en la Agenda 21

²⁹ No por casualidad un portavoz del Ministerio de hacienda afirmó que el gobierno: “ha reclasificado el IVA de ciertos productos de entretenimiento, como las entradas de los espectáculos, que pasan al tipo general del 21%” (El Periódico, La industria cultural, indignada tras ser calificada como “entretenimiento” por Hacienda, 31-08-2012). Es decir, con esta medida se estaba reclasificando no sólo la tipología impositiva sino también cambiando la consideración del teatro, la danza, el circo o la música en vivo de cultura a entretenimiento. No ayuda tampoco a la legitimación de la cultura en España las campañas de la derecha política y mediática contra los creadores como un sector subvencionado, especialmente en el caso del sector del cine, y la confusión que se produce en términos de la definición y protección de la cultura al promover la declaración de fenómenos como el toreo como patrimonio cultural.

de la Cultura³⁰ que se plantea como un compromiso para orientar las políticas culturales como instrumento de promoción de “los derechos humanos, la diversidad cultural, la sostenibilidad, la democracia participativa y la generación de condiciones para la paz” (Pascual 2008). Este compromiso se traduce en una serie de recomendaciones, entre las que se encuentra situar la gobernanza, la sostenibilidad y la participación en el corazón de las políticas culturales locales. Una orientación que según la UCLG, se concreta en una política cultural dirigida a “la estimulación de la participación democrática de los ciudadanos en la formulación, el ejercicio y la evaluación de las políticas públicas en cultura” así como “el reforzamiento de la cultura como esfera pública basada en la libertad de expresión, el conocimiento crítico”. Una esfera “nutrida por los agentes y los profesionales de la cultura así como de las expresiones culturales de la ciudadanía” (UCLG 2006).

En esta línea, según la UNESCO es necesario desarrollar un nuevo perfil de la política cultural que contribuya a que la cultura se convierta en uno de los pilares de la sostenibilidad. Este perfil contiene las siguientes recomendaciones (UNESCO 2009):

- Una planificación cultural integrada en la planificación nacional y acompañada y facilitada por una infraestructura adecuada.
- Unos procesos institucionales en funcionamiento para promover los vínculos entre la cultura y la cohesión social, la sostenibilidad y el bienestar de la población. Creación de sinergias entre distintas políticas públicas para sobrepasar las fronteras de las políticas sectoriales específicas.
- El mantenimiento y renovación de los procesos puestos en marcha que son conscientes de las relaciones interculturales e interreligiosas a favor de un desarrollo comunitario positivo.
- Identificar los caminos para hacer efectivo el reconocimiento, salvaguardia y utilización de los diversos sistemas de conocimiento – incluyendo el conocimiento y las profesiones tradicionales- para un desarrollo sostenible.

³⁰ Este posicionamiento a favor de una política cultural sostenible nace en el marco del encuentro de Eurocities (organización europea de coordinación de ciudades) del 2002 en Barcelona, donde se defendió la idea de la cultura como uno de los motores del desarrollo de las ciudades y de la sostenibilidad y la inclusión social como principios orientadores de esta perspectiva, que se sigue defendiendo frente a opciones puramente economicistas (Eurocities 2010). Aprovechando esta experiencia en el liderazgo de las redes internacionales de ciudades, Barcelona impulsa desde entonces la *Agenda 21 para la Cultura*, cuyos principios orientadores se aprobaron en 2004 en el marco del *IV Foro de Autoridades Locales para la Inclusión Social* de Porto Alegre reunidas en el Foro de las Culturas de Barcelona e inmediatamente fueron adoptados por la asociación internacional de gobiernos municipales, *United Cities and Local Governments* (UCLG).

- El establecimiento de estrategias para promover las competencias interculturales en la planificación y un nuevo consenso cívico en las administraciones públicas y en las organizaciones de la sociedad civil para considerar los equipamientos culturales como parte del desarrollo de una infraestructuras nacionales.
- La expansión e innovación en la actividad del sector cultural tomando en consideración las ideas y las prácticas más recientes en relación con las cuestiones interculturales, la memoria colectiva, la cultura popular, la salvaguarda de los bienes tangibles e intangibles de la herencia cultural, la promoción de la diversidad de expresiones culturales, etc.
- Los mecanismos de coordinación efectiva en el nivel nacional y local para facilitar la implementación de aproximaciones innovadoras atravesando las fronteras institucionales o geográficas.

Dentro de esta tendencia y su énfasis en focalizar hacia la comunidad local el desarrollo de las políticas culturales en una concepción holística, cabe situar también la idea de basarla en una definición de los derechos culturales, como herramienta para reivindicar el compromiso de las administraciones públicas en la cultura. Ciertamente, uno de los argumentos centrales de la sostenibilidad es el cambio de la base de legitimación de la cultura. Si por una parte, en el modelo de la ciudad creativa el acento está puesto en su legitimación económica, en el modelo de la sostenibilidad la cultura se legitima por su capacidad para vehicular valores que faciliten transformaciones sociales hacia un modo de vida sostenible como elemento central para el bienestar social, económico y medioambiental. Dentro de estas transformaciones resulta clave la creatividad, como rasgo común de los seres vivos (Kagan y Hahn, 2011,. Desde esta mirada, la cultura se plantea como una forma de agencia (Sewell 1992) y tiene un carácter preeminentemente participativo, donde los creativos son catalizadores del cambio social y del empoderamiento comunitario; “agentes de *trans-polinización* intercultural entre diferentes redes y contextos urbanos”. (Ibídem, 2011:19).

Como vemos, esta perspectiva tiene mucho potencial para generar un cambio paradigmático, es decir, en la forma como se concibe y se implementa la política cultural. Sin embargo, tiene dificultades para concretarse en medidas específicas de gestión cultural y muchas veces, el discurso va mucho más allá de las prácticas reales, que siguen ancladas en el paradigma de la creatividad y la legitimación economicista (Sánchez Belando, Rius, and Zarlenga 2013).

Otro de los paradigmas emergentes como alternativa a las orientaciones instrumentalizadoras es considerar la cultura como un bien común o, como se ha venido a denominar, como un *procomún*. Esta forma de conceptualizar las relaciones entre cultura y sociedad parte de la constatación de que existen bienes que son de todos comunes pero que no son bienes públicos, es decir, son propiedad del Estado. Ejemplos de ellos serían el aire, el agua, el conocimiento científico o también la cultura (Hess and Ostrom 2006).

A estos bienes deberían poder tener acceso todos los ciudadanos y formarían parte de los derechos de cuarta generación, es decir, la ampliación de los conceptos de ciudadanía tradicional a otros derechos como el libre acceso a la información y al conocimiento, una exigencia de transparencia en la gestión pública, la lucha contra la exclusión digital y una educación que potencie la autonomía individual y colectiva en un mundo globalizado y tecnologizado (Bustamante 2010). Según esta visión, estos nuevos derechos se deben ejercer a partir de un acceso libre y sin barreras económicas o tecnológicas al mundo digital y a los contenidos que vehicula, abriendo así un nuevo potencial de progreso educativo y cultural de forma accesible con un gran potencial democratizador (Ariño Villarroya 2009).

Estos derechos deben ser promovidos por el Estado sin ser de su propiedad y estar fuera de todos los intentos de apropiación privada convirtiéndose en un bien procomún. Por ello, sus partidarios son defensores de todos aquellos mecanismos que faciliten el acceso y una participación en el mundo digital como el acceso a internet compartido, el software libre o las licencias *creative commons*. Y se oponen por lo tanto a las nociones y los mecanismos de copyright como una forma de privatización de la capacidad de creación colectiva (Sádaba 2008).

Esta posición se sustenta sobre la idea mencionada anteriormente de las nuevas dinámicas sociales y económicas en las que el conocimiento se convierte en factor productivo principal. Y a pesar de que este conocimiento es producido de forma colectiva a partir de formas cooperativas, el nuevo capitalismo cognitivo intenta apropiárselas a través de las leyes de copyright (Blondeau et al. 2004). Por ello entienden que la política cultural debe centrarse en proteger a los ciudadanos de los intentos de privatización del conocimiento colectivo y en impulsar el desarrollo de redes de creación de conocimiento y cultura liberados de estas constricciones (Berlinguer et al. 2013).

A pesar de su indudable atractivo por su carácter pretendidamente liberador y su condición de tercera vía entre el mercado y el Estado (Rendueles 2013), este paradigma se basa en numerosas debilidades teóricas, es difícilmente constatable y finalmente implica numerosos riesgos. En primer lugar, su análisis de un proceso de privatización de la cultura que definen como *enclousures* (cercamientos), achacándolo a los derechos de autor, obvia que precisamente éstos fueron creados como una forma de protegerlos contra la explotación y/o mutilación mercantil de su trabajo y como fundamento material y simbólico de su libertad creativa. En segundo lugar, se amalgama de forma incontrolada los derechos de autor culturales con las patentes biomédicas, obviando que la creación artística es relativamente autónoma desde el siglo XIX (Bourdieu 2002) y desarrolla formas de cooperación desde sus inicios (Becker 1984). En cuanto a su distribución y consumo, difícilmente se pueden comparar a los bienes comunes caracterizados por Ostrom (Hess and Ostrom 2006) por ser definibles y limitados, con reglas de apropiación claras, normas de gestión y estructuras de gobernanza. Los universos culturales son abiertos y de contornos inestables por definición; las reglas de cooperación son convencionales pero existe una continua negociación a partir de la innovación; la apropiación debe ser protegida de los *free-riders* a causa de su caacidad de reproducción para así generar recursos para su continuidad como

actividad. Si no fuera así, su débil demanda desaparecería y la actividad cultural cesaría. Desde el siglo XIX los gremios y academias artísticas regularon la actividad artística, y a su vez, han servido de fundamento de la libertad creativa en la que se ha basado la figura del artista moderno (White 1993).

En definitiva, lo que puede ser aplicable para la gestión de los recursos naturales, difícilmente lo es para los culturales (salvo excepciones como Wikipedia). Siendo así, la idea del procomún corre el riesgo de convertirse en una retórica *ciberfetichista* que se resuelve en el mundo de las ideas y la tecnología sin atender lo que es un problema real y práctico: la escasa financiación y la desarticulación del mundo cultural en un escenario de transición a lo digital, impidiendo encontrar salidas razonables que protejan los sectores culturales y los profesionales de la cultura en el marco de una transformación negociada y razonable. En este nuevo escenario, sin duda debe existir un nuevo equilibrio entre autores y consumidores, nuevas formas de cooperación y acceso a la cultura o formas menos burocratizadas de gestión de la cultura, pero no será a partir de metáforas y experiencias pre-capitalistas o bien a partir de reformas regulatorias del derecho de autor que ello debe nacer, sino de nuevos procesos de organización del mundo cultural, de las administraciones públicas y de canales participativos que puedan desarrollarse de forma efectiva.

Finalmente, las orientaciones del procomún, a pesar de sus buenas intenciones, al centrar el objeto de toda crítica hacia las industrias culturales y los derechos de autor con su retórica libertaria, pueden acabar legitimando las grandes empresas tecnológicas y sus prácticas oligopólicas, en una batalla que no parece augurar una mayor pluralidad creativa sino una progresiva subordinación al poder y un mayor control del mundo cultural (Levine, Caballero, and Campos 2013).

7. Estructura de la financiación pública y gobernanza de la cultura

7.1. Articulación entre el sector público y el sector privado

La articulación entre el sector público y el privado, a pesar de los recortes y el abandono de lo público de numerosas áreas no ha cambiado en su naturaleza. En términos generales, el sector privado sigue siendo el proveedor de productos y servicios y el sector público, su financiador. La relación entre lo público dista, con algunas excepciones, de caminar hacia escenarios de cogestión o coproducción sino que parece reproducirse a una menor escala los escenarios que podemos calificar de gran promiscuidad entre los dos sectores, que algunos califican de “caciquismo” (Hernández i Martí and Albert Rodrigo 2012; Lage, Losada, and Gómez 2012). Además, en no pocos casos se ha destacado los condicionantes que establece la administración pública tradicional a la gestión cultural, orientada al control ex ante, a los procesos y la indiferencia por resultados (Rubio and Rius 2012). Ante esta situación, las externalizaciones se han planteado como una solución para separar tutela de gestión y avanzar hacia un modelo más óptimo de relación entre sector público y sector privado en el ámbito cultural.

Sin embargo, las externalizaciones en la gestión de equipamientos culturales legitimadas por la precaria situación actual de las finanzas públicas está conllevando más una retirada desordenada sin considerar los pros y los contras de las fórmulas de gestión público-privada (Ysa, Padrós, and Saz-Carranza 2007). Asimismo, en las externalizaciones de servicios culturales hay que contar otros costes de oportunidad para las administraciones públicas titulares³¹ y los costes que introduce una externalización:

³¹ Los costes de oportunidad serán aquellos costes que se derivan de no escoger la gestión directa por parte de las administraciones públicas titulares. En un estudio sobre la temática se identificaron cinco costes de oportunidad (Colomer and Rius 2010): 1) Se pierde la oportunidad de compartir personal con el ayuntamiento, con otros equipamientos culturales o de otro tipo. En el caso de una externalización completa es necesario contratar todo el personal. 2) El equipamiento no puede beneficiarse de servicios comunes en el ayuntamiento como la limpieza, vigilancia, servicios informáticos, etc. En el caso de elegir la gestión externalizada se convertirían en costes directos. 3) Las entidades no pueden participar en la gestión de la programación de las actividades de los equipamientos culturales. En el caso de una gestión de externalización total a una empresa privada se perdería la oportunidad de esta colaboración que reduce la carga de trabajo del equipo de gestión. 4) En los modelos de gestión directa, los equipamientos están al servicio de la ciudad en los ciclos festivos locales y se integran como un espacio más donde realizar actividades y espectáculos. Una externalización total no permitiría esta integración, lo que genera un coste para el ayuntamiento a la hora de encontrar otros espacios para realizar estas actividades.

- Una externalización tiene asociado el coste de planificar y supervisar la externalización. Se puede externalizar la prestación de servicios, pero, en ningún caso, su planificación y control. Esto requiere una dedicación del equipo de gestión que en algunos casos puede suponer la dedicación parcial o total de un responsable de estas funciones.
- Coste de *overhead* y margen de beneficio. Al margen del coste puramente laboral o de costes directos de la actividad y el mantenimiento de la infraestructura, el precio que finalmente paga la administración pública titular por un servicio externalizado incluye tanto el coste de soportar la estructura de la empresa externalizada (gerencia, gestión administrativa, etc.), como el margen de beneficio empresarial.
- El coste del IVA que se añade a la factura por los servicios externalizados.

En ciertos casos, el discurso sobre el ahorro de los costes por la ganancia de la eficiencia se basa más en un apriorismo ideológico de tipo neoliberal que esconde más un recorte en la actividad y su calidad. Ciertamente, la gestión privada por parte de empresas del sector cultural puede aportar mayor flexibilidad, economías de escala y eficiencia ofreciendo una oferta cultural plural (Colomer 2011). Pero en algunos casos si se concibe y gestiona de forma inadecuada puede conllevar el colapso económico de las instituciones y un ahorro económico muy limitado, como se ha observado en Italia (Bertacchini and Dalle Nogare; Fontana 2010).

Sin embargo, el nuevo escenario de cooperación público-privado en cultura, tantas veces reclamado por sus potencialidades en la mejora de la gestión (Bonet y Colomer 2010), no están siendo debatidas de forma pública y bajo criterios de un equilibrio entre eficacia y el valor público, sino solamente bajo el discurso de la eficiencia y las “oportunidades de negocio” que ofrece la retirada pública. Y lo que es más grave, las administraciones públicas parece que están abdicando de su función de definir el encargo de servicio público y evaluación de los resultados por la transferencia de unos recursos públicos (Herrero 2008; Rius 2010). Por ejemplo, se están detectando malas prácticas en el sentido de encomendar la gestión de equipamientos culturales a empresas de gestión de infraestructuras sin ninguna experiencia en gestión cultural y bajo criterios de rentabilidad. O también casos de externalización en los que si bien se da continuidad a la programación dirigida al gran público, se eliminan los programas más arriesgados culturalmente o aquellos programas sociales o educativos que no generan ingresos y no están contemplados en los contratos de externalización.

Afortunadamente, no todo son tendencias negativas: se detecta cierto retorno a los parámetros del sector cultural privado de tipo asociativo en el que el voluntariado juega un papel relevante y un mayor dinamismo del sector cultural autónomo al calor de cierto resurgimiento de los movimientos sociales. En ciertos casos, estos sectores están ocupando espacios abandonados por el sector público, como el surgimiento de espacios autogestionados en equipamientos culturales o

cívicos. Sin embargo, parece que estas formas de cooperación entre los dos sectores no se han estabilizado en formulas jurídicas de cesión de la propiedad, el usufructo o de la gestión como las experimentadas en el caso de los ateneos (Roselló and Rius 2009), de forma que son procesos de una gran fragilidad y dependientes de los equilibrios políticos del momento.

Finalmente, En los Grupos de Discusión se ha subrayado la imposibilidad por parte de los sucesivos gobiernos españoles de ofrecer al sector privado una fórmula jurídica adecuada (similar a las *charities* anglosajonas o a las asociaciones francesas reguladas por la centenaria ley de 1901) está forzándole a adoptar un modelo empresarial para desarrollar actividades no lucrativas lo que aun ofrece más confusión al modelo y a la lógica de las relaciones entre sector público y sector privado. Al asimilar las lógicas de encargo público a las lógicas mercantiles, introduce como criterio el principio de eficiencia pero dificulta la adopción de mecanismos de transparencia y rendición de cuentas (*accountability*), un principio fundamental para legitimar toda acción financiada con fondos públicos. Finalmente, más allá del caciquismo y la dependencia del sector privado respecto de los ingresos públicos, se están observando fenómenos de “puertas giratorias” en los que los responsables del sector público pasan al sector privado (grandes industrias culturales y mediáticas, consultoras privadas, etc.) con el que han tenido relaciones de financiación y contractuales y que han regulado a través de las normativas del sector. Y se observa que en las decisiones de concesión de ayudas y de las medidas fiscales son un reflejo más de la capacidad de lobby de ciertos sectores que de un análisis objetivo de sus necesidades debido a los fallos de mercado y del valor público que aportan.

7.2. Articulación entre el sector público

Uno de los efectos de la crisis es la puesta en tela de juicio del carácter concurrencial de la competencia cultural. Hay un acuerdo general en destacar el gran desarrollo de las políticas culturales que ha permitido el Estado de las Autonomías y sobre la extrema complejidad que han alcanzado, que puede ser analizado como un sistema de relaciones (Rodríguez Morató and Rius Uldemollins 2012). Sin embargo, los análisis no han sido complacientes en cuanto a la caracterización de estas relaciones y destacan las disfuncionalidades e ineficiencias. Se ha destacado por una parte la debilidad del Ministerio de Educación y Cultura (en adelante MECD) en el conjunto de la política cultural, que se manifiesta en un déficit de legitimidad (especialmente a inicios del periodo democrático) así como una ausencia de liderazgo programático tanto en los gobiernos socialistas como populares (Rubio Arostegui 2003; Rubio Arostegui 2005).

Desde este punto de vista, una de las consecuencias ha sido su incapacidad de realizar las tareas de coordinación que le han sido encomendadas constitucionalmente (Rubio Arostegui 2008), resultando de ello un falta de cooperación entre administraciones culturales. Algunos autores se han inclinado

por atribuir dicha falta de cooperación a la voluntad de construcción nacional de las CCAA históricas (Euskadi y Cataluña especialmente, y Galicia en menor medida) que ha resultado en una inicial impugnación de la propia existencia del MECD y una negativa a articularse con éste (Bouzada 2007). No obstante, otros autores, con una perspectiva más positiva sobre el desarrollo autonómico, han matizado este análisis y, a partir de investigaciones sobre el impacto de las políticas culturales de las Comunidades Autónomas, han constatado que estas han conseguido generar una dinámica cultural autocentrada y establecer una potente industria cultural local, como en los casos de Andalucía (Pérez Yruela and A.Vives 2012), Galicia (Lage, Losada, and Gómez 2012) o la Comunidad Valenciana (Hernández i Martí and Albert Rodrigo 2012).

7.3. Articulación entre las administraciones públicas y sus agencias

Una de los debates recurrentes entorno a la racionalización del gasto cultural ha sido la proliferación de agencias culturales.³² Estas agencias a menudo han sido objeto de una crítica ideologizada sobre su carácter “derrochador” y han sido también víctimas de decisiones apresuradas y ciegas de eliminación, en el marco de procesos mal llamados de racionalización del gasto y que en realidad pretendían recortar gasto, primando así eficiencia por encima de la eficacia en las políticas públicas. Producto de ello ha sido una re-burocratización de las políticas culturales que amenaza con eliminar todas las mejoras en gestión implementadas los últimos veinte años.

Por el contrario, desde los años 80, una gran parte de los estudios internacionales destacan las ventajas y las ganancias en eficiencia y eficacia de las agencias públicas por encima de la administración pública tradicional (Pollitt et al. 2006; Verschuere 2006). Sin embargo, es cierto que estos procesos de agencialización deben ser coordinados y tutelados por la administración pública titular para evitar solapamientos, ausencia de actuaciones o falta de objetividad en su gestión (Verhoest). Una de las principales formas para fomentar esta tendencia en cultura ha sido los *performance contracts* o contratos programa.

³² Por ejemplo, desde 1980 a 2010 en Cataluña se pasó de 4 a 17 agencias culturales. Dentro de las agencias en Cataluña se incluye una gran variedad de instituciones y estructuras como las entidades autónomas administrativas (Institució de les Lletres Catalanes, Museu de la Ciència i la Tècnica de Catalunya, Entitat Autònoma Museus d'Arqueologia, Biblioteca de Catalunya), entidades Autónomas Comerciales y Financeras (Entitat Autònoma de Difusió Cultural), entes de derecho público (Consell Nacional de la Cultura i les Arts, Institut Català de les Indústries Culturals), sociedades mercantiles (Teatre Nacional de Catalunya), consorcios (Consorti del Palau de la Música Catalana, Consorti de l'Auditori i l'Orquestra, Consorti del Teatre Fortuny de Reus, Consorti del Museu Nacional d'Art, Consorti del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Consorti del Gran Teatre del Liceu, Consorti Institut Ramon Llull) y fundaciones (Fundació Privada Fira d'Espectacles d'Arrel Tradicional, Fundació Teatre Lliure).

Los llamados contratos programa, que han tenido su aplicación en Gran Bretaña, Flandes o Francia, representando un paso adelante en los procesos de agencialización y contractualización de las relaciones entre las administraciones públicas y las instituciones culturales, que han tenido una aplicación más bien escasa en España, con la excepción de Cataluña en el que ha tenido un desarrollo limitado en los años dos-mil (Rius and Rubio 2013). En esta comunidad, a pesar de haber tenido un arranque prometedor como una herramienta para dotar de mayor autonomía de gestión y mayor transparencia en la gestión de los grandes equipamientos (Rius 2010) actualmente se ha externalizado su gestión y se han convertido en una *lettre de mission* (un documento de encargo de gestión) más que en una herramienta propia de la gestión relacional. La lección aprendida en este caso es que, igual que en el caso francés donde esta herramienta ha dado resultados más bien pobres a pesar de un gran despliegue retórico (Deloitte 2006), es que los contratos programa no son efectivos para mejorar la tutela, la eficacia y la eficiencia si no son acompañados por:

- a) Un proceso de diferenciación jurídica y de gobernanza entre el principal y el agente: lo que implica la existencia jurídica separada de las instituciones culturales y la creación de organismos de gobernanza propia de estos entes de forma separada de los altos responsables públicos.
- b) Una construcción de una capacidad de elaboración, seguimiento y evaluación por parte de la administración pública, que en su configuración como aparato burocrático tradicional carece de tales estructuras.

7.4. Planificación estratégica: potencialidades y límites

Desde los años 90, en España se vivió un auge de la planificación estratégica en cultura (Manito 2008), que imitaba las prácticas iniciadas en el Reino Unido (Evans 2001). Este proceso seguía la estela del modelo de planificación posfordista iniciado en otros campos de las políticas públicas, en un momento en que, en un entorno más inestable, la reforma del sector público y las tendencias descentralizadoras recomiendan adoptar este tipo de planificación más flexible (Harvey 1989; Lash and Urry 1998). En cultura, esta planificación estratégica deriva hacia una proliferación de la planificación estratégica de ámbito estrictamente local (a pesar de algunos intentos de ampliarlo a la zona metropolitana y el abandono de todo los intentos de planificación basada en la satisfacción de derechos culturales básicos y la corrección de las desigualdades en accesibilidad cultural a nivel autonómico o estatal (Mascarell 1999).

Así pues, a partir de la segunda mitad de la década del 90 el enfoque de la planificación estratégica en la cultura parece dotar de un aire renovador a la toma de decisiones sobre la cultura. Sin embargo, en la práctica, su función en términos participativos ha quedado relegada a la de información y -con restricciones- y a la consulta. En consecuencia, la construcción de escenarios de carácter deliberativo y con capacidad de integrar a la diversidad de actores y sectores involucrados en los

procesos de planificación estratégica, no se ha concretado en la práctica”.

Castilla-La Mancha es la autonomía pionera en el desarrollo de la planificación estratégica de la cultura. Un aspecto a destacar del Plan estratégico de cultura 1997-2006 de Castilla-La Mancha –gobernada en ese momento por el PSOE– es la amplia diversidad de actores que integraba: el grupo de trabajo “Movimientos Sociales” se planteaba como transversal al resto de grupos (Cantero, 2008), marcando una orientación menos restrictiva al sector cultural que la de planes posteriores.

Entre aquel antecedente y el primer Plan Estratégico de Cultura de Madrid 2012-2015 (PECAM), ha pasado mucha agua bajo el puente, pero curiosamente –y a pesar del color político que domina la capital del Estado– esta orientación inclusiva de diversos actores sociales está presente, al menos en lo discursivo. A diferencia de los Planes Estratégicos de la ciudad de Barcelona (1999 y 2006) más orientados a la participación sectorial, el PECAM incluye y se muestra favorable a experiencias de “abajo hacia arriba” como las de La Tabacalera de Lavapiés o Esta es una plaza (PECAM, 2012-2015).

Claro que estas diferencias no pueden leerse fuera de contexto. En el caso barcelonés, el Plan de 1999 surge de una comprensión de la cultura como recurso para las políticas de desarrollo urbano y en una nueva etapa de la política cultural signada por alianzas pública-privadas en la movilización de la cultura (ICUB, 1999). El Plan del 2006 “Nuevos acentos”, si bien parte de la constatación del logro de los objetivos del Plan de 1999, plantea “volver a poner la cultura como finalidad de las políticas culturales” (ICUB, 2006), en otras palabras: evitar los desbordamientos instrumentalizadores como el Fórum 2004 y a la vez continuar con la potenciación de los sectores culturales (Guillemat, 2008).

El aire ciudadanista e inclusivo del PECAM en el actual contexto de crisis resulta llamativo en relación con el gobierno conservador de la ciudad, sin embargo el objetivo de “[...] establecer las prioridades en materia de política cultural para los próximos años considerando el nuevo contexto socioeconómico, otear el paisaje cultural actual e interpretar las nuevas oportunidades que se presentan”, no resulta tan extraño teniendo en cuenta el nuevo giro neoliberal de las políticas culturales y el creciente abandono por parte del estado de los mecanismos de redistribución en la cultura.

El Plan Estratégico de Cultura de Madrid, se encuentra aún inacabado³³, sin embargo la experiencia de Barcelona –a menudo tomada como referencia para el desarrollo de planes posteriores– muestra que en tanto proceso participativo, si

³³ El PECAM 2012-2015 se planificó en tres etapas: (1) Fase de diagnóstico sobre la cultura en Madrid, desarrollada entre marzo y fines de julio 2012, protagonizada por técnicos y expertos. (2) Fase de Consulta Pública, realizada entre finales de julio 2012 y febrero 2013, dirigida al propio sector cultural como a la ciudadanía. (3) Fase de Redacción del documento definitivo, en actual desarrollo. Fuente: Subdirección General de Coordinación y Cultural, Área de Gobierno de las Artes, Deportes y Turismo; Ayuntamiento de Madrid.

bien ha visibilizado la creciente consciencia del sector cultural sobre la necesidad de establecer interrelaciones entre diversos actores para el desarrollo social y económico de la ciudad, no ha sido significativo en términos de incidencia de la ciudadanía ni de los profesionales del sector cultural en lo sustantivo.

Por un lado, la gran exigencia de tiempo que requiere la presencia en las mesas de debates y sesiones favorece ciertos desequilibrios dependiendo de los recursos materiales y simbólicos con los que cuentan los grupos convocados a participar. Con esto, pequeñas asociaciones, empresas sociales o profesionales independientes del sector quedan muchas veces excluidos o con una representatividad menguada en estos procesos. Este problema, junto al carácter no vinculante se reproduce en el caso de los Consejos territoriales y sectoriales (Blanco 1992).

Por otra parte, estos planes estratégicos, en el fondo, se han basado en la lógica de la ciudad creativa (Landry and Bianchini 1995) y en sobrevalorar las fortalezas y las oportunidades más que las debilidades y las amenazas bajo la perspectiva acrítica con las actuaciones culturales y la lógica incrementalista que preveía un aumento de financiación pública y de gasto privado. Fruto de ello ha sido la generación en estos marcos de proyectos sobredimensionados en base a oportunidades más urbanísticas (fábricas o edificios en desuso), económicas (distritos de industrias culturales) o turísticas (atracción a partir del patrimonio o festivales) que de un diagnóstico de las necesidades culturales objetivas locales sostenibles a medio y largo plazo.

En este caso, igual que en el ámbito anglosajón los expertos en políticas culturales han jugado en estos procesos más un rol de “consejero del príncipe” (con sus recompensas en forma de encargos y visibilidad) que de agentes independientes y críticos (Schlesinger 2007; Schlesinger 2009). Así pues, estos expertos, bajo el impulso del paradigma de la ciudad creativa (Landry and Bianchini 1995) han legitimado y potenciado esta perspectiva instrumentalizadora y malgastadora. Esto, sin desarrollar un impulso modulador y racionalizador de ciertas actuaciones informando de los costes reales a medio y largo plazo (cotes de gestión, de mantenimiento, etc.). Además, las administraciones públicas no se han dotado, salvo excepciones, de instrumentos de planificación racionalizadora sino que han externalizado en gran parte estos procesos a consultoras privadas, lo que no ha permitido acumular *know how*. Finalmente, tampoco en el ámbito académico han surgido, a excepción de casos aislados, voces críticas hacia estos procesos que pudieran contrarrestar lo que en aquel momento y en el marco de un proceso de planificación estratégica “pareció una buena idea” para el desarrollo cultural local y que actualmente acaparan una parte sustancial de los presupuestos públicos.

7.5. Participación institucional en cultura y experiencias de participación emergentes

La participación en el ámbito de la cultura, tanto ciudadana y territorial, como sectorial y asociativa, aparece como un reto y una demanda a la que podría calificarse de “crónica”. Tanto el mundo asociativo, como los expertos y en gran medida los profesionales del sector, mantienen cierto consenso respecto del déficit democrático y las limitaciones de las estructuras y procesos de participación impulsados en el marco institucional.

Si tiramos del hilo de la historia, la participación, se plantea desde los inicios de la democracia local como un asunto prioritario de la agenda política social-demócrata. Es el contexto local el principal escenario de estas transformaciones, donde los movimientos de vecinos juegan un papel central en el proceso de institucionalización de la participación, como en la creación de servicios y equipamientos cívicos y culturales (Andreu, Marc & Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona 2010).

Durante la primera década de democracia española, el debate se centró en cómo y qué tipo de sistemas de participación integrar al Estado para responder a la demanda ciudadana de tomar parte en las decisiones públicas (Font, 2001) tras los largos años de dictadura. En este marco, tiene lugar un conjunto de actuaciones en este sentido. Entre 1983 y 1990 se inicia el proceso de descentralización y desconcentración de la administración, los gobiernos locales crean áreas administrativas y establecen normativas de participación ciudadana ligadas a la aprobación de la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local (Ley 7/1985, de 2 de abril) que ofrece unos principios de actuación para caminar en la dirección de un gobierno más abierto a la ciudadanía.

Así, a pesar del énfasis puesto en la promoción de la participación éste ha tenido un tímido reflejo en la práctica. La distancia entre lo que se dice y lo que se hace al respecto se ha ido ampliando progresivamente, y, centrándonos en la acción del gobierno puede decirse que las políticas de ajuste y la reestructuración recentralizadora del Estado en el actual contexto político aparecen como una fuerza regresiva en términos de participación institucional.

En este sentido, la aprobación del Proyecto de Ley de racionalización y sostenibilidad de la Administración Local que viene a reformar la Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local es un claro ejemplo de políticas contrarias a la dimensión participativa de los municipios, vertebrada en torno a la proximidad, la desconcentración y a los pasos dados hacia la descentralización desde 1979 en adelante.

Sin embargo, el problema de la participación se inscribe en un debate más profundo y más estructural que hace referencia a la naturaleza, al porqué y al para qué de la participación. Algunos de los cuestionamientos planteados en este sentido, destacan la tensión entre la participación como medio o como fin en sí

misma, como delegación de decisiones ya tomadas o como práctica de deliberación y toma de decisiones conjuntas entre actores del estado y sociales, como un proceso de abajo hacia arriba o como un conjunto de procedimientos diletantes y tecnicismos sin un porqué ni una finalidad concreta impuesto de arriba hacia abajo (Espadas Alcázar 2006; Espadas Alcázar 2010; Parés 2009; Villasante 1995).

Puede decirse que desde los inicios de la democracia, la participación, entendida como el conjunto de prácticas políticas y sociales a través de las cuales la ciudadanía pretende incidir sobre alguna dimensión de aquello que es público (Parés, 2009), como es el caso de la cultura en tanto asunto estatal, ha tenido distintos momentos en cuanto al énfasis en un enfoque más territorial o sectorial. Durante la primera década de las democracias locales, la promoción de la participación en cultura estaba más enfocada a lo territorial-comunitario y se articulaba a una comprensión amplia de la cultura, en su sentido antropológico. En este periodo la política de mayor relevancia en todo el territorio estatal en este sentido fue la creación de los Centros Cívicos, sobre la que volveremos más adelante. Conviene aclarar que la creación de estos equipamientos cívicos, si bien incluyen una dimensión y objetivos culturales, desde el punto de vista administrativo, se planificaron como parte integrante de las áreas de descentralización y participación o de los servicios personales (González Leandri 1989; Sánchez Belando 2010).

La vocación participativa de las administraciones culturales respecto de la ciudadanía se ha orientado principalmente a la difusión cultural –es decir a un bajo nivel de intensidad participativa, que se correspondería con el de la información, considerado a menudo como un pre-requisito para la participación (Arnstein 1969)- propio de un modelo democratizante. En el ámbito de la cultura los límites de la participación, se juegan entre una concepción restringida y elitista de la cultura y otra amplia, difusa y tendiente a la instrumentalización (Connolly 2011) nacida al calor de las transformaciones políticas, económicas y sociales experimentadas por las ciudades que pasaron de un modelo de crecimiento económico basado en la industria a la búsqueda de estrategias de crecimiento orientadas a la llamada economía cultural (Scott 2010) e influenciadas por las recetas de éxito divulgadas desde la perspectiva de la ciudad creativa (Florida 2005).

Desde un punto de vista meramente clasificatorio, entre los sistemas de participación institucional actualmente presentes en el ámbito cultural, encontramos tipos sectoriales (Planes Estratégicos de Cultura, Mesas sectoriales, Consejo de Cultura, Agenda 21) y territoriales, enfocados a la gestión asociativa de equipamientos (Consejos y comisiones de equipamientos) que se concretan a través de la suscripción a pliegos de condiciones y contratos de prestación de servicios específicos de los equipamientos y que permiten diversos niveles de cesión de la gestión a asociaciones.

Por otra parte, como ya se ha señalado, el programa de Centros Cívicos se implementó a lo largo del territorio estatal como una política “estrella” en cuanto a participación en el ámbito socio-cultural. Inspirados en modelos de

equipamientos de proximidad existentes en el contexto europeo, como las Maisons de la Culture, los Community Centres y los Centri Civici (Miralles, E. & Saboya M. 2000) aparecen como una respuesta de las administraciones locales durante la década del '80 a la reivindicación sostenida del movimiento vecinal desde la transición democrática por la provisión de equipamientos y servicios socio-culturales de uso y gestión ciudadana en los barrios.

La política de centros cívicos podría entenderse como una actuación a medio camino entre una dinámica *bottom-up* y una dinámica *top-down*. Sin embargo, se ha tratado en términos de participación de una política controvertida. Así, en todo el territorio del Estado, los principios rectores de estos equipamientos se resumen en: (1) La orientación a la proximidad en el marco de la intervención socio-comunitaria y las políticas de servicios personales, (2) La orientación a la participación ciudadana y asociativa, (3) El fomento de la cohesión social, (4) Una visión amplia y transversal de la cultura ligada al modelo de democratización y democracia cultural. Sin embargo estos objetivos se vieron nublados por varios factores vinculados, desde su gestación, a la tensión entre el protagonismo de la administración en la planificación de los centros y el papel reclamado por el movimiento de vecinos en el asunto, una controversia que aún perdura (Sánchez Belando, 2010).

Un problema central, ha sido la falta de precisión en la definición y funciones de los equipamientos. Esto, junto al cambio progresivo de orientación de las políticas culturales hacia el paradigma de la creatividad, ha hecho, o bien, que estos equipamientos se conviertan en espacios infrautilizados o que se reconfiguren, como en el caso de Barcelona, bajo una lógica emprendedora, quedando desarticulados tanto de la política cultural como de su función territorial y participativa (Sánchez Belando, Rius, and Zarlenga 2013). Además muestran cierta tendencia a tomar el “modelo Guggenheim”, intentando encajar en la creación de imagen de las ciudades en detrimento de desarrollar actuaciones de inclusión de la ciudadanía (Lopez de Aguilera 2000).

Respecto del papel del movimiento de vecinos, se argumenta que a pesar de que la administración local integra algunas de las expectativas del movimiento vecinal (la integración de órganos de participación social y de comisiones de actividades) las fases de deliberación y toma de decisiones sobre el programa de equipamientos fue controlado por las burocracias locales (Sánchez Belando, 2010). Con esto, se produce cierto rechazo por parte del movimiento de vecinos que percibieron el proceso como un “simulacro” de participación, a los equipamientos como el resultado de una política impuesta que les exigía adecuarse a una participación fuertemente normativizada y a renunciar a sus expectativas iniciales: conseguir soporte público para la autogestión de centros socio-culturales pre-existentes.

Por otra parte, el proceso de externalización de los Centros Cívicos iniciado a partir de la década del '90 supone un nuevo límite a la participación asociativa, ya que la administraciones locales conducen el proceso a favor de la concesión de contratos de gestión a empresas y no a las asociaciones (Sánchez Belando, 2010). Además,

las condiciones contractuales para las asociaciones suponen otra traba, ya que recogen una interpretación de la participación como una simple delegación de tareas prefijadas. Así, la relación entre administración y asociaciones queda definida por el encargo y control de las tareas desde unos criterios eficientistas. En este marco, las asociaciones se ven destinadas a intervenir en la ejecución de una política cuya fase de diseño y conceptualización se encuentra blindada.

La conversión del mundo asociativo en un apéndice de la administración, la pérdida de su dimensión política y la profundización de su funcionamiento bajo una lógica empresarial, son cuestiones que ya han sido evidenciadas en el estudio de otras áreas de política pública en relación con el tercer sector (Sogge, Biekart, and Saxby 1998) y que pueden trasladarse al terreno cultural. Así, la cesión de la gestión de un equipamiento socio-cultural a una asociación o a una empresa, en la práctica, es difícil de diferenciar en cuanto a procedimiento, exigencias y en cuanto a su impacto en términos de participación ciudadana.

7.6. Mediaciones entre la gestión comunitaria y la acción del gobierno en la política cultural: potencialidades y desafíos

Las transformaciones políticas, económicas y sociales que se derivan de la crisis del modelo industrial de desarrollo y en paralelo la emergencia de un nuevo esquema de relación entre Estado, mercado y sociedad, redefinen y vuelven más difusas las fronteras de lo público y lo privado, lo institucional y lo no institucional. Desde este punto de vista, puede decirse que la participación se enmarca en escenarios de articulación y tensión entre actores estatales, sociales y del mercado. Cada vez más a medio camino de dinámicas top-down y bottom-up, emerge una nueva forma de acción caracterizada por vincular estas fuerzas y que han sido definidas como “bottom-link” en el marco de los estudios de governance (Eizaguirre et al. 2012).

En esta dirección, resulta de particular interés el debate en torno a la emergencia de Centros Socio-Culturales nacidos al calor de formas de acción colectiva encauzadas en una tendencia generalizada en el repertorio de los movimientos urbanos: la organización en plataformas que expresan reivindicaciones concretas como la gestión de ciertos servicios y equipamientos comunitarios y que se convierten en actores sociales con cierta capacidad de influencia en la acción del gobierno.

Así, en un contexto de racionalización del gasto público en cultura, que juega contra todo el sector y particularmente contra la provisión de servicios y equipamientos de barrio, como clara vuelta de tuerca neoliberal de las políticas públicas, comienzan a tomar fuerza experiencias de participación que sortean los mecanismos tradicionales de participación institucional: la localización en espacios de titularidad pública de centros socio-culturales de gestión ciudadana o comunitaria. El caso de los centros sociales autogestionados como La tabacalera en

Madrid, el Centro Vecinal El Pumarejo en Sevilla, El Centro Social y Cultural de gestión ciudadana La Casa Invisible en Málaga y El centro Socio-Cultural Can Batlló en Barcelona, configuran, entre otros, este escenario.

Desde una perspectiva histórica, puede trazarse una línea de continuidad en términos de objetivos y formas de hacer entre estas experiencias y el movimiento ateneístico obrero y libertario (Roselló and Rius 2009), sin embargo a diferencia de éstas, un aspecto innovador de las recientes experiencias es la apertura y capacidad de las organizaciones y plataformas para negociar acuerdos y pautas de actuación con el estado en la búsqueda de objetivos.

Por otra parte, el papel asignado al arte y la cultura en el marco del movimiento de okupación en el contexto europeo que entiende la producción y circulación del arte y el conocimiento como un proceso no especializado, ligado a la creatividad cotidiana y de libre circulación (Gombrich 1998a; Gombrich 2000) sirve de fuente de inspiración para la configuración de contenidos y prácticas de los centros sociales autogestionados.

Tanto el caso de la Tabacalera del barrio de Lavapiés en Madrid como el de Can Batlló en el barrio de la Bordeta en Barcelona, a los que dedicaremos unas líneas, forman parte de una red emergente de centros sociales cuya génesis y concreción se entiende en la confluencia de dos dinámicas de signo opuesto: la reivindicación desde la base social de equipamientos culturales con un mayor grado de autonomía que los generados a principios de la democracia en el marco de la planificación de los gobiernos locales (los Centros Cívicos) y una acción institucional impulsada por el abandono por parte del estado de muchos de sus compromisos con la prestación de servicios públicos culturales en los últimos cinco años.

Destacamos ahora los puntos centrales de confluencia en términos de objetivos y de organización de estas experiencias de autogestión o gestión comunitaria: El arte y la cultura como un componente transversal se sitúa como un rasgo común a ambos proyectos. Si se observa la programación de actividades y contenidos puede detectarse que la cultura y lo artístico no constituyen un espacio diferenciado del resto de actividades. La idea de cultura libre es la que configura la acción a este respecto. En cuanto a su dimensión organizativa, tanto la Tabacalera como Can Batlló integran órganos de participación estables que se materializan en una asamblea de carácter abierto y público, órgano máximo de toma de decisiones, y en comisiones de trabajo, además de la coordinación para las tareas de mantenimiento de las instalaciones.

En ambos casos, la integración de mecanismos tradicionales de participación, no asfixia la experiencia participativa en los procedimentalismos y tecnicismos que dominan la experiencia en el contexto institucional (Rodríguez Villasante, 1995, Parés, 2009). Sin embargo, aparecen otro tipo de limitaciones no tan visibles a la participación, que suponen una ventaja hacia dentro de la organización y una

desventaja hacia afuera. En este sentido, se percibe como un prerequisite más o menos explícito para participar en el proyecto la “coincidencia con los criterios comunes de funcionamiento”³⁴ quedando con esto en parte condicionada la apertura y vocación por alcanzar una función de servicio público en el sentido clásico.

Otro tema desafiante, es la capacidad de los colectivos para generar arraigo e inclusión de diversos actores en relación con el entorno de localización del proyecto. En este sentido, a pesar del potencial de estas prácticas en términos de participación y de la relevancia que tienen como laboratorios para la innovación social y democrática frente a las formas de participación institucional, encuentran en el vacío jurídico por parte de la administración un límite concreto respecto de su continuidad. Uno de los puntos débiles es la falta de un marco normativo que garantice cierta perspectiva de futuro.

En el caso de la Tabacalera, el convenio de cesión del espacio con el Ministerio de Cultura – aunque es cortoplacista: periodos de dos años prorrogables- está formalizado, cosa que facilita la consolidación y continuidad del proyecto. En el caso de Can Batlló el uso del espacio está condicionado a un acuerdo sumamente frágil con la propiedad, de titularidad privada, a través de la mediación del Ayuntamiento. La administración local no ha formalizado un convenio similar al de La Tabacalera, a pesar que el proceso reivindicativo del barrio de Lavapiés es joven (desde 2004) respecto del de Sants-La Bordeta (1979). Frente a estas dos experiencias, surgen algunos interrogantes que, en estudios futuros, pueden dar pistas sobre el papel de la ciudadanía en estas nuevas formas de relación entre el gobierno y actores sociales: ¿en qué reside el éxito de los objetivos y consolidación alcanzados por cada plataforma? ¿En qué medida el color político del gobierno local, el contexto económico, el papel de la cultura en el conjunto de políticas urbanas o la capacidad de negociación de los vecinos incide en el proceso?

Más a largo plazo, aparece la pregunta por la capacidad de las experiencias de gestión ciudadana para sostenerse en un entorno jurídico, institucional y económico cambiante y en relación a esto, surge otra cuestión que queda por discutir, la de la posibilidad de imaginar la emergencia y sostenibilidad de estas experiencias por fuera de la actual situación de retirada del estado de sus funciones de redistribución. Otra cuestión inquietante es el de cómo cristalizará finalmente la regulación del Estado sobre estas prácticas en términos de autonomía para los colectivos y asociaciones gestoras. La experiencia en este sentido hasta antes de la crisis señala que ha habido un exceso de procedimentalismos y unos criterios de valoración que impulsaron a muchas asociaciones a asumir una lógica empresarial y a someterse a formas de competencia desigual por hacerse con la gestión de equipamiento de titularidad pública.

³⁴ Cfr. <http://latabacalera.net/c-s-a-la-tabacalera-de-lavapiés/como-nos-organizamos/>

Más allá de estos desafíos de futuro y aunque sea de manera provisional, puede decirse que estas experiencias suponen un aporte en términos de aprendizaje y reflexión sobre nuevas formas de gestión cultural construidas en base a la combinación de lógicas de reciprocidad y redistribución en las que tanto el Estado como el mercado no son los protagonistas de la acción.

Algunas de las recomendaciones recogidas durante el estudio, hablan en este sentido:

- Confiar en las aportaciones y capacidad de los ciudadanos para el desarrollo e implementación de las políticas culturales. Volver a poner el foco de la acción en la ciudadanía.
- Potenciar las políticas dirigidas a las personas y a la proximidad en un sentido multidimensional: territorial, social, cultural.
- Aprender de las estrategias de intervención territorial de abajo hacia arriba, principalmente en lo que respecta a las relaciones de colaboración que establecen las aportaciones y capacidad de la comunidad para el desarrollo e implementación de las políticas culturales.
- Replantear la relación entre política cultural y política educativa como medida de promoción de los objetivos clásicos de la democratización: el acceso a los bienes simbólicos a partir de la acción reguladora de las políticas de redistribución.
- El gasto público en políticas culturales de proximidad tiene que desligarse de cualquier previsión de retorno económico.

8. La financiación de la cultura y la cuestión territorial

8.1. Introducción: crisis económica y reforma de la articulación de la acción cultural pública

Nadie puede dudar que actualmente la cuestión territorial forma parte de los principales debates sobre la financiación de la cultura y organización de la política cultural. A lo largo de los últimos treinta años de política cultural democrática, ha sido de los elementos que más polémica ha generado y ha condicionado de manera decisiva la política cultural en diversas comunidades autónomas, sea las consideradas históricas (Lage, Losada, & Gómez, 2012; Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató, & Martínez Illa, 2012) o bien en otros casos ha imposibilitado la generación de una política cultural a partir de un mínimo consenso (Hernández i Martí & Albert Rodrigo, 2012).

Actualmente, el recrudecimiento de la crisis y las graves dificultades presupuestarias por las que han pasado la mayoría de gobiernos autónomos en los últimos años ha generado una corriente de opinión instrumentalizada y propagada por determinados sectores mediáticos y políticos favorables a una recentralización sin contemplaciones del sistema de competencias, situando a las Comunidades Autónomas en el ojo del huracán. Cabe recordar que se trata de un debate surgido en el menos apropiado de los contextos, que no ha derivado de una voluntad predeterminada de racionalización y mejora, sino que ha sido fruto de una contingencia muy concreta, marcada por la crisis financiera y bancaria, la corrupción política y el proceso soberanista en Cataluña.

Como ya se ha indicado, la evolución de los modelos de administración territorial en Europa hasta el momento, no ha pasado en ningún caso por una recentralización en el sentido que se apunta en la corriente de opinión generada en España³⁵. Aquí cabe citar el debate que se generó en la pasada década en Alemania en torno a la necesidad de potenciar el ministerio de cultura federal frente a los Länder. Pero se trataba de un debate muy delimitado en el sector cultural, y en ningún caso se trataba de menoscabar el poder de dichos Länder en términos de competencias y capacidad de prestación de servicios, sino de potenciar una visión unificada de la cultura nacional alemana fuerte en el teatro de la globalización. Esta corriente de opinión reclamaba un mayor protagonismo y capacidad de incidencia del gobierno federal en la definición de las líneas maestras de la política cultural de Alemania.

35 Según el barómetro del CIS de abril de 2013 (p.14) el 23,6% de los españoles preferiría “un Estado con un único gobierno central sin autonomías” y el 14,9% “un Estado en el que las Comunidades Autónomas tengan menor autonomía que en la actualidad”.

http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2980_2999/2984/Es2984.pdf

8.2. La reforma local: ¿racionalización o desertización?

Con el trasfondo de la crisis, y haciendo de necesidad virtud, parece que el objetivo de la reforma sea abaratar el funcionamiento de las administraciones locales, anteponiendo eficiencia a eficacia, y sometiendo la prestación de servicios públicos a unos criterios de rentabilidad, que los convierten en inviables en un número importantísimo de municipios. Ejemplos de otras latitudes nos demuestran que tales reformas no pueden basarse solo en el principio de eficiencia, sin contemplar el de eficacia: no estamos hablando de himnos, banderas y fiestas patronales, ni siquiera de secretarías, intervenciones u oficinas de recaudación, sino de prestación de servicios que se rigen por estándares surgidos de consensos y pactos. Por lo que las reformas de este tipo, solo resultan eficientes a medio y largo plazo, y suelen ser muy costosas a corto plazo.

Por lo que respeta al marco competencial, será bienvenido cualquier cambio que suponga un avance hacia una clarificación del marco actual, que en el caso de la cultura determine quién hace qué y quién lo paga en cuanto a servicios reconocidos como básicos. Un marco que ha favorecido duplicidades y otras incoherencias, y que ha propiciado la generación de complejas y costosas gobernanzas de equipamientos e instituciones culturales públicas. Pero es aquí donde el paradigma de la eficiencia puede llevar al caso que si hasta ahora “todos podían hacer de todo”, a partir de ahora, en muchos casos, “nadie haga nada”.

Tal y como se pone de relieve en el apartado sobre Europa, las reformas de los mapas y las estructuras de gobierno locales han sido procesos habituales, y en algunos casos incluso redobladas –Dinamarca-. Pero siempre dirigidas a fortalecer, en aras del principio de subsidiariedad el nivel básico de poder territorial: el municipio. La reforma implica siempre procesos de racionalización, que pasan invariablemente por concentración de unidades municipales para dotarlas de masas críticas demográficas que aporten economías de escala y posibiliten la viabilidad de la prestación de servicios básicos a la ciudadanía. A la concentración se puede llegar bien sea por la simple agregación de unidades previas –Dinamarca, Bélgica. Reino Unido- o por la vía mancomunada –Francia-. Esta se presenta como menos traumática, puesto que convierte la mancomunación de servicios en obligatoria, y por tanto supone una pérdida efectiva de autonomía local en muchos aspectos, pero permite mantener estructuras mínimas de representación y gobierno y el patrimonio identitario. Esta vía impone una “cooperación obligatoria”, lo que supone por ejemplo para un municipio “A” tener que compartir el coste de la escuela de música del municipio vecino “B” si esta debe acoger vecinos del municipio “A”. Pero su lógica sigue siendo de cooperación horizontal, una lógica que obviamente viene mediatizada por las realidades demográficas y territoriales diferenciadas que agrupa. Pero en el caso de la reforma española no se adivina ninguna traza de esa visión. Pretender que las diputaciones provinciales sustituyan a los municipios de menos de 20.000 habitantes –la inmensa mayoría- en la prestación de servicios como los culturales de un plumazo y sin tocar ni una coma en los mecanismos de gobernanza de ambas instituciones parece de

antemano un despropósito. Como se ha visto en el apartado anterior, en España –y en Europa- los gobiernos locales han actuado de barrera de contención de los recortes en cultura, en España soportando más del 50% del gasto público. Con este panorama, la racionalización amenaza con conducir un árido paisaje cultural.

Se puede argumentar que las diputaciones son también gobierno local de segundo nivel, pero en su esencia se trata de estructuras más propias del siglo XIX que del XXI. Por eso no deja de sorprender el papel que se les otorga en el nuevo marco legislativo. Resulta que un estado que pone bajo sospecha el modelo autonómico, que con todas sus limitaciones constituye el modelo de la democracia, que sirvió para dejar atrás siglos de uniformidad y centralismo, enaltece y llama al rescate una institución que representa la quintaesencia de ese modelo caduco de raíz jacobina y napoleónica. Las diputaciones nacieron en España como instrumentos de poder, al servicio de oligarquías “de provincias” que no dudaron en coparlas. El orden constitucional vigente les aplicó un reforma superficial, que no evito atajar los males de raíz, y provocó que se interpusieran a la formación de auténticas administraciones locales de segundo grado, basadas en lógicas de cooperación horizontal.

Asimismo, las diputaciones, como estructura política de elección indirecta, escapan al control del ciudadano y van en contra de todas las reformas orientadas a la participación ciudadana. Estas instituciones “modélicas” según el gobierno actual, acumulan casos de neocaciquismo y representan algunas de las peores prácticas que han llevado hasta el hartazgo con “la política” a amplios sectores de la ciudadanía, como se ha podido comprobar en los estudios de la política cultural de la Comunidad Valenciana o Galicia (Hernández i Martí & Albert Rodrigo, 2012; Lage, Losada, & Gómez, 2012). Sería injusto no citar casos, como la Diputación de Barcelona (Martinez y Rius 2012) o la Diputación de Huesca (Sanz 2012) que orientaron su estrategia a la cooperación municipal, promoviendo instancias y mecanismos de horizontalidad -redes de municipios-. Sin embargo, también este desarrollo ha tenido resultados desiguales, al impedir la autonomía del municipio en ámbitos tan relevantes como las bibliotecas (Manito, 2003) o bien impidió la racionalización y la generalización de redes de cooperación cultural en el caso de Cataluña (Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató, & Martínez Illa, 2012).

9. Salidas

Hemos ya analizado algunas de las tradicionales “salidas” como el mecenazgo, planteadas desde los años 80’ como solución a los retos del declive del Estado del bienestar y hemos destacado su carácter de espejismo, al no resolver en conjunto los problemas de financiación del sector cultural. Asimismo, actualmente, se están desarrollando otras salidas a la crisis que queremos debatir a continuación.

9.1. Desprofesionalización

Uno de los fenómenos a los que se hace más referencia es al surgimiento de un sector amateur, o mejor dicho, desprofesionalizado. En cierta medida fenómenos como el *crowdfunding* animan a desarrollar y financiar el coste de actividades culturales sin una remuneración profesional a la actividad, que sin embargo no implican profesionalización a medio y largo plazo. También abundan ofertas culturales, especialmente en las artes escénicas (como el llamado micro-teatro), que ofrecen precios por debajo de los costes de producción, al no contemplar remuneración a sus participantes. Sin duda se trata de una salida “a la argentina” a la crisis, es decir, adaptar la actividad cultural a un estado de excepción económico, con la idea de continuar la actividad y a la espera de mejores tiempos. No obstante, ¿cuánto tiempo pueden “aguantar” los profesionales de la cultura y hasta qué punto se recuperará la actividad en el futuro?

9.2. Exportación

Por su parte, el sector de las industrias culturales apostará aún más por la exportación internacional (Celaya, Rausell, and Villarroya 2013) aprovechando las ayudas europeas o bien explotando el mercado hispanohablante. En este caso, desde el Gobierno se está desarrollando una estrategia en el marco de la Marca España (Marco 2012) o por su parte también Comunidades Autónomas como la de Cataluña que basan gran parte de su estrategia en la exportación (Mascarell 2011). Sin embargo, una parte importante de la actividad cultural tiene una dimensión localista y una capacidad exportadora reducida y ello no implica una salida al conjunto del sector cultural. No obstante, la evolución de los últimos años en relación con los datos sobre exportación no muestra una tendencia positiva como posible salida de la crisis.

Gráfico – Comercio exterior de bienes y servicios culturales en España



Fuente: Culturabase

9.3. Mercantilización de todas las esferas culturales

Desde el inicio de la crisis no han parado de crecer voces que apuntan a una necesaria revisión del modelo de gestión de los equipamientos culturales. Este replanteamiento ha sido llevado a cabo desde las propias administraciones públicas, con la creación de un Grupo de trabajo del Ministerio de Cultura que apuntó a algunas medidas de generación de ingresos propios (Ministerio de Cultura 2010) o bien desde consultorías privadas que apuntaban a un fomento de la participación privada en la gestión de equipamientos públicos (Colomer 2011). Sin embargo, en realidad no se ha abordado a fondo el problema estructural, que es establecer una visión compartida de la misión de los equipamientos culturales, una financiación suficiente para el desarrollo de esta y a partir de estas premisas, otorgar autonomía jurídica y financiera. Al contrario, se ha generado el discurso de la crisis como una retirada del sector público y por lo tanto como una “oportunidad de negocio” del sector privado, especialmente en el sector de las artes escénicas locales (Colomer 2011).

Asimismo, algunos informes apuntan a la mercantilización de los servicios básicos culturales como las bibliotecas. Sin obviar que estos servicios culturales deben, por su centralidad en el ecosistema cultural y por ser centros ciudadanos de primer orden, actualizarse y adaptarse a los nuevos paradigmas de consumo cultural, algunas propuestas enfocan a la biblioteca como un nuevo centro de emprendeduría, que debe focalizarse en el fomento del uso de productos culturales digitales y dar cabida a negocios privados y promoción comercial de productos y servicios (Marquina 2013). Entendemos que la crisis financiera no debe conllevar

una entrada de la lógica consumista y de mercado en todas las esferas de la vida ciudadana, ni por supuesto una lógica de pago por servicios que acabaría imponiendo esta perspectiva managerial y neoliberal. Sin duda desde una perspectiva progresista sería una derrota que las bibliotecas, una de las columnas vertebrales de la política cultural, cayera en esta deriva y finalmente la biblioteca de un distrito acabara siendo una “centro comercial bis” o llamándose “Biblioteca Empresa X”. Por el contrario, es deseable que en una perspectiva avanzada las bibliotecas o las instituciones culturales promuevan otras pautas de relacionarse con los productos culturales y en definitiva de articulación social en términos de redistribución democratizadora e intercambio empoderador de la comunidad local.

9.4. Instrumentalizaciones

Otra falsa salida a la crisis es aumentar su nivel de instrumentalización fundiéndola y confundiéndola con una política de promoción económica, con una política social educativa (aunque sea avanzada) o bien como un ámbito transformador de las relaciones sociales al margen de la esfera político-institucional.

a) En el primer caso, nos referimos a la asimilación de la política cultural dentro de la promoción de las industrias creativas, con la consecuente pérdida de autonomía del ámbito cultural, la primacía de los objetivos de otros sectores mucho más relevantes en términos de contribución al PIB o al empleo (p.e. el software, los videojuegos, etc.) y una vuelta de tuerca más hacia la instrumentalización económica y la banalización de la cultura, bajo el argumento de legitimar el gasto cultural o bien acercarla a la población, especialmente los jóvenes. Como han señalado otros autores (Tremblay 2008), esta tendencia es un camino hacia la disolución del valor cultural y hacia una deslegitimación, esta vez quizá definitiva, de la política cultural.

b) En el segundo caso, nos referimos a una asimilación de la política cultural con una política social. Si bien la política cultural puede y debe tener efectos, impactos y retornos sociales positivos (entre los cuales, está el reforzamiento de una identidad nacional o colectiva positiva o bien la integración de colectivos sociales) centrar en exclusiva los objetivos (o los procesos de evaluación, que en el medio plazo es lo mismo) en los efectos sociales (sean *outputs*, normalmente, número y tipo de participantes o bien los *outcomes*, los efectos sociales sin controlar otros elementos como el escenario socio-económico o el resto de políticas redistributivas) como hacen algunas propuestas sin tener en cuenta los efectos propiamente culturales de éstas, conduce hacia un callejón sin salida a las políticas culturales, al hacerlas responsables de una situación en la que tiene una contribución muy pequeña. A no ser que se crea en los efectos mágicos de la cultura (en términos de Marcel Maus) la adopción de tales perspectivas puede conducir a medio plazo una deslegitimación mayor de la cultura (por

no poder lograr tales objetivos) o bien a una deriva idealista o cínica como la que denuncia Eleonora Belfiore (2002; 2009), que en el fondo no resuelve los problemas sociales planteados sino que sirve de excusa para abandonar las verdaderas políticas redistributivas (Connolly 2011).

c) Más seductor, pero no exento de peligros y derivas, nos parece la idea derivada de las dos anteriores de que el sector cultural conlleva un potencial transformador de la sociedad. A la tradicional y fundacional idea del siglo XIX de los efectos civilizatorios de la educación artística (aunque luego rechazada por la perspectiva de la modernidad cultural), se le ha unido ahora un discurso por el cual la política cultural podría en gran medida, infundir una capacidad creativa mayor a la sociedad que asimismo empujara la emprendeduría empresarial y social. Algunos autores han analizado destacado la convergencia entre los modos de gestión de las empresas y la organizaciones culturales (Chiapello 1998) señalando la capacidad del capitalismo de integrar la crítica artística (Boltanski and Chiapello 2002), así como la extensión de los patrones de organización y la estructura de carrera de las profesiones artísticas y el resto de profesiones (Menger 2001). En consecuencia, algunos autores plantean que la educación artística debe preparar para el emprendizaje más que para la creación disciplinar y que las instituciones culturales, incluidas las de la alta cultura, deben enfocarse hacia la transmisión de competencias y habilidades emprendedoras y creativas (Jones 2010). Sin negar la necesidad y potencialidad de tejer puentes entre el ámbito cultural, empresarial y el tercer sector social en actividades educativas de valor público, reorientar la actividad cultural hacia estos objetivos, vuelve a estar una vez más desarticula y disuelve la política cultural en un ámbito, la educación en el sentido amplio de la palabra –el llamado *life long learning*- para el que ni está preparado, ni es el mejor agente para desarrollarlo, ni tampoco debe ser su cometido principal. No obstante, sigue habiendo un discurso académico y artístico (proveniente de Gran Bretaña) compartido entre agentes del sector artístico de que las artes pueden ser una herramienta para ampliar el horizonte del sentido individual y colectivo y para desarrollar nuevas sociabilidades. En este sentido la participación en proyectos culturales, más allá de la oferta-demanda de productos y servicios, puede conllevar a un incremento de los valores intrínsecos (Kasser 2011). Ahora bien, hay que identificar qué proyectos, qué instituciones, qué agentes promueven no solo nuevas formas de participación sino efectivamente nuevos valores que no se den dentro de la economía de mercado. En este sentido, todavía no se ha conseguido en la postmodernidad una definición social de qué se considera bienes públicos y porqué razón y criterios.

10. ¿Soluciones?

A partir de la diagnosis, basada en la consulta de los expertos y el análisis del contexto europeo y las tendencias que revela, surge la necesidad de trazar una líneas de evolución que podemos llamar “soluciones” y que diferenciamos de las “salidas” que demasiado a menudo se discuten sin tener una base objetiva o bien como espejismos que sobredimensionan la capacidad de un elemento de resolver los problemas a corto plazo del sector cultural (el cambio digital, el mecenazgo o el crowdfunding son buen ejemplo de ello).

La dificultad en encontrar soluciones únicas no debe no obstante paralizar al sector cultural o a las administraciones públicas, es posible encontrarlas pero no serán recetas mágicas ni a corto plazo. Por ello, las propuestas o soluciones ofrecidas en este apartado se proponen dibujar un nuevo escenario que combinen diferentes elementos: a) sostenibilidad social y económica con mantenimiento de las infraestructuras y las actividades culturales que se consideren valiosas desde el punto de vista cultural, b) que integren innovación social y en gestión junto con el respeto al valor de la innovación puramente cultural y artística, d) que ofrezcan un mayor impacto en la reducción de las desigualdades o en el desarrollo económico y urbano sin por ello instrumentalizar hasta desfigurar las expresiones culturales como meras legitimaciones y e) las soluciones deben optar por la racionalización y la optimización en los recursos públicos sin por ello limitar la autonomía de los creadores, de las instituciones culturales o de los territorios y la legítima expresión de la diversidad cultural.

Las soluciones ofrecidas pretenden ser útiles a medio plazo y seguramente a corto plazo son difícilmente aplicables en un contexto donde prima la urgencia de la supervivencia de numerosas instituciones, organizaciones, empresas o profesionales de la cultura. Tampoco se ofrecen soluciones cerradas sino líneas de actuación ya que entendemos que las fórmulas concretas deben ser fruto de la deliberación y la negociación política y no producto de un informe académico, sustentado metodológicamente en la consulta a expertos.

10.1. Racionalización y priorización del gasto público

- Fijar un escenario de futuro con la definición de derechos culturales, una carta de servicios, un modelo de financiación y un modelo de gobernanza: quién hace qué, quién lo paga, cómo se gobierna. Establecimiento de mecanismos de planificación cultural en base a mecanismos mixtos que combinen datos objetivos sobre necesidades, priorización política y a procesos de participación local. En la carta de servicios debe primar el espíritu de racionalización de los recursos, que no se produzcan duplicidades y competencia entre administraciones, y también debe respetarse el principio de subsidiariedad, ofreciendo en este sentido los

recursos necesarios a los entes territoriales para el desarrollo de servicios que cubran los derechos culturales básicos.

- A corto plazo, es altamente improbable un aumento de los ingresos públicos o privados, pero bajo el paradigma de la sostenibilidad cultural, social y económica debe llegarse a una combinación de ingresos que permita salvaguardar los sectores profesionales que sepan generar nuevos públicos. Al inevitable aumento de los recursos vía tasas, debe regularse debidamente en qué sectores el patrocinio y el mecenazgo pueden desarrollarse y en que otros es requerido un mínimo de financiación pública para que la actividad cultural pueda desarrollarse.
- Construcción de planes de equipamientos culturales territoriales dirigidos a descentralizar y proporcionar accesibilidad a los servicios culturales básicos en función de necesidades objetivas pero validados y adaptados por procesos participativos locales³⁶.
- Priorizar aquellos equipamientos y proyectos de cultura de proximidad que han demostrado su capacidad de democratizar las prácticas culturales y/o convertirse en nodos de creatividad local, con independencia de su titularidad. Esta priorización debe fomentarse en procesos de participación ciudadana y en la evaluación y puesta en valor de sus efectos de cohesión y de fomento de la creatividad.
- Disminuir las aportaciones públicas a las instituciones culturales con menos valor público, vincular la financiación a la producción de programas de alto valor público o delimitar las actividades financiables o no financiables (y sustentados con fondos privados). Establecer mecanismos de incentivos / penalizaciones en los contratos programa en base a evaluaciones del valor cultural y el valor público realizadas por parte de agencias independientes del poder político y de las instituciones culturales.
- Debate alrededor de la eficiencia y eficacia en la fusión de las instituciones culturales públicas. Actualmente, los proyectos culturales son transversales, y por lo tanto lo puede ser la gestión de los equipamientos a fin de poder dedicar mayores recursos a la actividad.
- Para avanzar hacia una real gobernanza de la financiación pública de la cultura se deben eliminar los mecanismos que la desarticulan y que favorecen el clientelismo: reducción de las partidas nominativas sin concurso previo o sin mecanismos de evaluación en el caso de las

³⁶ Un buen ejemplo de esta combinación de una planificación centralizada pero avanzada con mecanismos de participación bottom-up la podemos encontrar en el desarrollo del Plan de Equipamientos Culturales de Cataluña (PECCat). Se puede consultar una versión en Castellano en: http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/SGEC/Documents/Arxiu/PecCat_cast.pdf. Asimismo, estos planes locales deben enfocarse a una sostenibilidad en el término amplio de la palabra: ambiental, económica y social (Martinez and Rius 2010).

actividades o de gobernanza con tutela pública clara en el caso de las partidas de inversión. Eliminación de las partidas negociadas en las enmiendas a los presupuestos del Estado. Negociación y articulación de las inversiones culturales realizadas por parte de otras administraciones no culturales (obras públicas, servicios sociales, etc.) en las prioridades de la política cultural determinadas en los planes de mandato, planes estratégicos o planificación de equipamientos.

10.2. Definición de bienes públicos culturales y artísticos y criterios de su apoyo público

Uno de los debates emergentes se centra alrededor del/ de los criterio/s a la hora de delimitar que servicios culturales han de caer en el lado del sistema público y cuáles no. Como hemos visto las políticas culturales se basan en objetivos diversos y no responden por naturaleza a un solo problema o necesidad. Por lo tanto es lógico que coexistan de forma más o menos articulada diversos objetivos: fomento de la identidad, difusión de las artes, descentralización de la actividad cultural, fomento de la diversidad cultural o bien los objetivos instrumentales anteriormente mencionados.

Sin embargo, esta pluralidad de criterios no impide que se puedan objetivar en las definiciones de la misión y se puedan planificar y evaluar su cumplimiento posteriormente. Por lo tanto, se debe avanzar en los siguientes aspectos:

- Negociación y planificación de los objetivos de las agencias, instituciones y grandes eventos culturales a partir de contratos programa vinculantes económicamente y evaluables en sus resultados.
- Potenciación de los objetivos más vinculados al valor público y el impacto social, es decir, aquellos más vinculados a las funciones relacionadas con nuevos públicos a los efectos directos o indirectos a la ciudadanía. El valor público, tal y como se expone en el punto 3.2 a partir de las aportaciones de los expertos participante en el Delphi, debe evaluarse a partir de dinámicas top-down (coherencia con los programas de gobierno) y bottom-up (impacto en la institución cultural, valoración de los *stakeholders* y percepción por parte de los usuarios del valor aportado).
- Los objetivos de las agencias e instituciones culturales y los resultados de las evaluaciones deben establecerse de forma negociada entre los *stakeholders* del sector, los usuarios y la ciudadanía. Estas evaluaciones deben contener los objetivos culturales, sociales y de desarrollo comunitario y deben ser evaluados mediante indicadores cualitativos y

cuantitativos por parte de organismos técnicos e independientes de las agencias e instituciones culturales.

- Creación de organismos independientes de las administraciones públicas (agencialización) y los sectores culturales de evaluación de las políticas culturales. Los informes sobre sus impactos deben ser públicos, publicados y accesibles a la ciudadanía y a los expertos para su contrastación y debate.
- Las políticas instrumentales basadas en la cultura como la promoción económica o el desarrollo urbano deben ser potenciadas por su capacidad de transformación socio-económica en el marco de una economía avanzada, pero no deben expandirse en detrimento de las actuaciones dirigidas a los derechos culturales básicos. Las políticas culturales instrumentales deben ser co-gestionadas y co-financiadas por las áreas de desarrollo y planificación económica.

10.3. Autogestión y participación

- El actual proceso de proliferación de nuevas formas de creación cooperativa, la necesidad de legitimar las políticas culturales ante la sociedad y la urgencia de vincular a la cultura a las nuevas generaciones nacidas en el paradigma digital, como se ha detectado en los apartados previos de diagnóstico, debe motivar a las administraciones públicas apoyar a las iniciativas de abajo-arriba (bottom-up) basadas en procesos colaborativos con impacto social potencial a través de las redes, en generación de espacios colaborativos transdisciplinarios (coworking) y de creación y fabricación (fablab). Facilitar las dinámicas de polinización cruzada entre sectores culturales y creativos.
- Apoyo a la emprendeduría social en el ámbito cultural y a la gestión colaborativa de espacios que puedan ser considerados bienes comunes y cesión de la gestión a partir de contratos programa de equipamientos públicos a aquellas iniciativas si afán de lucro que muestren capacidad de generar nuevas creatividades y públicos.
- Establecimiento de pactos estables de cesión de la propiedad, usufructo o de la gestión a las entidades que sean capaces de desarrollar una actividad cultural con alto valor público y con capacidad de articular una participación cultural de la ciudadanía, respondiendo así a los nuevos fenómenos de participación expuestos en la diagnosis.
- Creación de estructuras participativas entre sector cultural y ciudadanía con capacidad decisional sobre la distribución de los recursos culturales y no como meros mecanismos de legitimación de inversiones culturales

fruto de presiones sectoriales o de decisiones previas orientadas al márketing político. En la línea del modelo nórdico, establecimiento de “doble *arm's lenght*” para evitar el control partidista y a la vez la captura del interés público por parte de agentes particulares del propio sector cultural.

10.4. Regulación

- Debe adoptarse una fiscalidad apropiada al sector cultural, que sea equitativa en todos sus sectores y que se contemple su debilidad económica como sector así como su aportación al bienestar social. El IVA cultural debe ser similar a los países de su entorno, protegiendo a los sectores culturales más frágiles y aplicando tasas reducidas para los productos culturales que vengán a ofrecer un acceso a los derechos culturales básicos. Asimismo, las legislaciones deben contemplar el proceso de transición al paradigma digital, igualando progresivamente las desgravaciones para todos los productos culturales, tengan un soporte analógico o digital.
- Debe crearse una regulación laboral y de la seguridad social que proteja a los profesionales de la precariedad y discontinuidad estructural del mercado de trabajo artístico. Este desarrollo del régimen especial de artistas puede inspirarse al ejemplo de los intermitentes de las artes escénicas y los profesionales de la cultura existente en Francia.
- Desarrollar un estatuto jurídico para aquellas iniciativas culturales no lucrativas (a semejanza de las charities anglosajonas o las asociaciones 1901 francesas). Ello supondría un alivio al conjunto de empresas del sector escénico, sobre todo aquellas vinculadas con la creación escénica.
- Articular un proceso deliberativo sobre los derechos de autor, a fin de concienciar a la ciudadanía de la legitimidad y la necesidad de la gestión de los derechos de autor para fundamentar la sostenibilidad de los sectores artísticos, la viabilidad de la creatividad y la innovación y la libertad de los creadores.
- Convergencia europea en la regulación de los derechos de autor con la creación de licencias multi-territoriales de derechos de autor y la armonización de las normas para las sociedades gestoras de estos derechos con el objeto último de fomentar su transparencia y eficiencia. Facilitación de su comercio en Internet con una única licencia para todo el territorio de la Unión Europea (cf. Psychogiopoulou 2009).
- Estudio en la creación de tarifas planas culturales como una alternativa legal de tipo P2P a la descarga ilegal de contenidos protegidos por el derecho de autor. Esta modalidad que debería fijar un volumen de precio adecuado mensual para las descargas y debe a la vez conciliar la

retribución justa para autores mediante un proceso equitativo de distribución y proporcionar un puerto seguro para los usuarios (Media Consulting Group 2011).

- Control y regulación de las prácticas oligopólicas por parte de las grandes empresas tecnológicas y del uso de los datos sobre los consumidores con fines de predicción de comportamientos, el lucro en su comercialización o bien el espionaje político.
- Creación de normativas regulatorias de las incompatibilidades entre el sector público y el sector privado regulado (sector editorial, sector del cine, medios de comunicación, etc.) que evite favoritismos en la concesión de ayudas o bien el predominio de los sectores culturales con mayor dimensión económica y mayor capacidad de lobbying.
- Potenciación de las plataformas crowdfunding cultural de interés público y regulación de sus actividades estableciendo controles al fraude, buenas prácticas y sellos de calidad de gestión y de valor cultural.

10.5. Articulación del sistema cultural

- Ante los déficits de gobernanza cultural detectados en la diagnosis previa, hace falta una clarificación de las competencias culturales de las administraciones públicas, los conflictos competenciales y limitación de las dinámicas concurrenciales. Respeto al principio de subsidiariedad y eliminación de las dinámicas de recentralización e invasión competencial.
- Establecer fórmulas de gestión multinivel para grandes equipamientos culturales distribuidos en todo el territorio con una implicación del Ministerio de Cultura estable y comprometida con la gestión y la actividad, en consenso con las Comunidades Autónomas (a semejanza de la fórmula del *Établissement public de coopération culturelle* franceses).
- A semejanza de los países nórdicos analizados en la diagnosis, en los servicios declarados básicos (bibliotecas, archivos, centros culturales de proximidad y también, a partir de cierto nivel poblacional, artes escénicas y visuales) establecer mecanismos estables de financiación por parte de la Administración General del Estado y de las Comunidades Autónomas, como transferencias cerradas a los municipios.
- Establecer fórmulas de cooperación intermunicipal y de mancomunación voluntaria de servicios culturales entre municipios (a semejanza de los *Établissement public de coopération intercommunale* franceses) para evitar una sobredimensionalización o infrautilización de los equipamientos culturales.

- Evitar la competencia entre entes locales y territorios por captar recursos y públicos con iniciativas similares (equipamientos y festivales) y la dispersión de la financiación en aquellos ámbitos que no sean considerados servicios básicos. Establecer mecanismos de selección razonada de los proyectos de interés autonómico e interés estatal para la entrada a mecanismos supralocales de financiación.
- Establecimiento de sistemas públicos de equipamientos culturales a partir de mecanismos de gobernanza multinivel que facilite la cooperación entre los grandes equipamientos de la Administración General del Estado o las autonomías y los equipamientos locales a fin de mejorar los procesos de gestión, aumentar la eficiencia y fomentar la capacidad conjunta de generar actividades de alto valor público e impacto social.

10.6. Fomentar el valor de la esfera cultural

- Revalorización de lo cultural a partir de su potenciación en la educación obligatoria, postobligatoria y universitaria y de la extensión de los programas educativos y de community arts de las agencias y instituciones culturales. Las leyes educativas deben volver a fomentar el valor de las artes y de su valor expresivo e integrador, rechazando las visiones instrumentalizadoras y pragmáticas que han adoptado la ley educativa actual (LOMCE).
- Reivindicar el papel de la propia administración pública en reforzar los valores de los actores de la esfera cultural y sus diferentes campos artísticos e industrias culturales: los creadores, los mediadores, los gestores culturales. Este no sólo debe basarse en un rol de proveedor de servicios culturales sino de promotor de todo el sistema cultural y de catalizador de las energías creativas del país.
- Paliar la contradicción de valores entre aquellos que se relacionan con el emprendizaje y la creatividad con la ideología del “qué inventen ellos” de Unamuno sigue pesando en la sociedad española actual y asimismo, se transforma al “copia y que invente otro”. Fomentar la creatividad a partir del emprendizaje individual y de procesos colaborativos abiertos entre disciplinas y con los fenómenos de innovación social.
- La cultura debe tener un precio, que otorgue un soporte material y simbólico a la esfera cultural más allá de sus externalidades positivas. La ciudadanía debe poder conocer y apoyar en consecuencia el coste de los bienes y servicios culturales, que son producto de años de esfuerzo de profesionales, técnicos y gestores culturales.

Bibliografía

- ADETCA. 2010. *Teatros De Barcelona. Estadísticas De Las Temporadas 2000-2010*. Barcelona: ADETCA (Associació d'Empreses de Teatre de Catalunya).
- Aja, Eliseo. 2007. *El Estado Autonómico: Federalismo y Hechos Diferenciales*. Madrid: Alianza Editorial.
- Andreu Daufí, Jordi y Isabel Campos Gonzalez. 2002. "El Cas Dels Papers Catalans a Salamanca: Hem Perdut Els Papers?" *Biblioteconomia i Documentació* 9:52-73.
- Andreu, Marc & Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona. 2010. *1970-2010, 40 Anys D'Acció Veïnal*. Barcelona: Mediterrània.
- APM y ARTE. 2013. *Informe Del Impacto De La Subida Del IVA Cultural En El Sector De La Música En Directo Desde Su Aplicación Hasta Marzo De 2013*. Madrid: Asociación de Productores Musicales - Asociación de Representantes Técnicos del Espectaculo.
- Ariño Villarroya, Antonio. 2009. *El Movimiento Open :La Creación De Un Dominio Público En La Era Digital*. València: Universitat de València.
- . 2010. *Prácticas Culturales En España :Desde Los Años Sesenta Hasta La Actualidad*. Barcelona: Ariel.
- Arnstein, S. R. 1969. "A Ladder of Citizen Participation." *Journal of the American Planning Association*(4):216-224.
- Arts&Business (2012). *Where is Private Investment to the Arts going in England?*. London: Arts&Business.
- Barbieri, Nicolás. 2012. "Why does Cultural Policy Change? Policy Discourse and Policy Subsystem: A Case Study of the Evolution of Cultural Policy in Catalonia." *International Journal of Cultural Policy* 18(1):13-30.
- Becker, H. S. 1984. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Belfiore, Eleonora. 2002. "Art as a Means of Alleviating Social Exclusion: Does it really Work? A Critique of Instrumental Cultural Policies and Social Impact Studies in the UK." *International Journal of Cultural Policy* 8(1):91-106 (<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/102866302900324658>). doi: 10.1080/102866302900324658.
- . 2004. "Auditing Culture. the Subsidised Cultural Sector in the New Public Management." *International Journal of Cultural Policy* 10(2):183-202.
- . 2009. "On Bullshit in Cultural Policy Practice and Research: Notes from the British Case." *International Journal of Cultural Policy* 15(3):343-359 (<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,url,uid&db=aph&AN=44170101&site=ehost-live>). doi: 10.1080/10286630902806080.
- Belfiore, Eleonora y Oliver Bennett. 2007. "Rethinking the Social Impact of the Arts." *International Journal of Cultural Policy* 13(2):135-151 (<http://dx.doi.org/10.1080/10286630701342741>). doi: 10.1080/10286630701342741.
- Belleflamme, Paul. 2013. *Crowdfunding: Tapping the Right Crowd!*. Bruselas: Conference "Crowdfunding: Untapping its potential, reducing the risks.
- Berlinguer, Marco, Rubén Martínez, Mayo Fuster Morell y Joan Subirats. 2013. "Modelos Emergentes De Sostenibilidad De Procomunes Audiovisuales." *Tecnocultura* 10(1):131-153.
- Bertacchini, Enrico y Chiara Dalle Nogare. *Public Provision Vs Outsourcing of Cultural Services: Evidence from Italian Cities. Working Papers* Turin: Department of Economics and Statistics Cognetti de Martiis. University of Turin.
- Blanco, J. R. 1992. "Review: [Untitled]." *Reis*(60):215-222.
- Blondeau, O., Dyer N., C. Vercellone, A. Kyrou, A. Corsani y Rullani E. 2004. *Capitalismo Cognitivo, Propiedad Intelectual y Creación Colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Boltanski, Luc y Eve Chiapello. 2002. *El Nuevo Espíritu Del Capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bonet, Lluís. 2013. "Diagnosi De La Cultura a Barcelona 2012: La Crisi De Finançament". *Barcelona Cultura Balanç* 2012:8-33.
- Bonet, Lluís y Jaume Colomer. 2010. "Introducció." Pp. 11-14 en *L'externalització dels serveis públics de contingut cultural: límits i potencialitats del marc jurídic legal*, edited by L. Bonet. Barcelona: Gescènec.
- Bonet, Lluís y Emmanuel Negrier. 2010. "Cultural Policy in Spain: Processes and Dialectics." *Cultural Trends* 19(1):41-52 (<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,cookie,url,uid&db=bth&AN=51312158&lang=es&site=ehost-live>). doi: 10.1080/09548961003696005.
- Boon, Louis. 1979. "Review: [Untitled]." *The British Journal for the Philosophy of Science* 30(2):195-199.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las Reglas Del Arte :Génesis y Estructura Del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre, Alain Darbel y Dominique Schnapper. 2003. *El Amor Al Arte: Los Museos Europeos y Su Público*. Paidós.
- Bouzada, Xan. 2007. "La gouvernance de la culture en Espagne." Pp. 15-34 en *La politique culturelle en Espagne.*, edited by L. Bonet and E. Négrier. Karthala.
- Bustamante, Enrique. 2013. *España: La Cultura En Tiempos De Crisis*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Bustamante, Javier. 2010. "La Cuarta Generación De Derechos Humanos En Las Redes Digitales." *Telos. Cuadernos De Comunicación e Innovación* 85:4-18.
- Cantero, Jesús, El Plan Estratégico de Cultura 1997 – 2006 de Castilla la Mancha en Manito Lorite, F. (2008). *Planificación Estratégica de la cultura en España*. Madrid: Fundación Autor, págs. 515 – 539.
- Carrasco Nualart, Raimon. 2010. "Competencia En Materia De Cultura." *Revista Catalana De Dret Públic* Extra. 1. Especial Sentencia 31/2010 del Tribunal Constitucional sobre el Estatuto de Autonomía de Cataluña de 2006:91-95.
- Casas, Martí. 2013. *Encerts i Desencisos Del Micromecenatge De Pedralbes*. Barcelona: Blog personal Embaladits.
- Celaya, Javier, Pau Rausell y Anna Villarroya. 2013. *La Internacionalización De Las Industrias Culturales y Creativas Españolas*. Madrid: Fundación Alternativas / Google.
- Chalvon-Demersay, Sabine. 1999. *Le Triangle Du XIVe: Des Nouveaux Habitants Dans Un Vieux Quartier De Paris*. Métailée: Paris.
- Chiapello, Eve. 1998. *Artistes Versus Managers: Le Management Culturel Face à La Critique Artiste*. Paris: Métailié : Diffusion, Seuil.
- Colombani, Laurent y François Videlaïne. 2013. *Les Nouvellesprescriptions :De l'abondance à La Découverte. Rapport Bain & Company 2013 Sur La Consommation Numérique Des Biens Et Services Culturels Pour Le Forum d'Avignon*. Paris: Bain & Company.
- Colomer, Jaume. 2011. "Oportunitats De La Cooperació Público-Privada En La Gestió De La Cultura."
- Colomer, Jaume y Joaquim Rius. 2010. *Els Equips De Gestió Dels Equipaments Culturals d'àmbit Local*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Generalitat de Catalunya.
- Colomer, Josep M. 1998. "The Spanish 'state of Autonomies': Non-institutional Federalism." *West European Politics* 21(4):40-52 (<http://dx.doi.org/10.1080/01402389808425270>). doi: 10.1080/01402389808425270.

- Connolly, Mark G. 2011. "The 'Liverpool Model(s)': Cultural Planning, Liverpool and Capital of Culture 2008." *International Journal of Cultural Policy*:1-20 (<http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2011.638982>). doi: 10.1080/10286632.2011.638982.
- Crameri, Kathryn. 2008. *Catalonia: National Identity and Cultural Policy 1980-2003*. Cardiff: University of Wales Press.
- Crane, Diana. 2009. "Reflections on the Global Art Market: Implications for the Sociology of Culture." *Soc. Estado* 24(2):331-362.
- Currid-Halkett, Elizabeth y Allen J. Scott. 2013. "The Geography of Celebrity and Glamour: Reflections on Economy, Culture, and Desire in the City." *City, Culture and Society* Available online:1-19. doi: 10.1016/j.ccs.2013.01.003.
- Deloitte. 2006. *Rapport Sur La Qualité Des Contrats Programme Des Opérateurs Au Ministère De La Culture*. Paris: Deloitte France – Secteur publique.
- Departament de Cultura. 2010. *Estadístiques Culturals 2000-2010*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- . 2011. *Memoria Del Departament De Cultura 2010*. Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- Dijan, Jean-Michel. 2005. *Politique Culturelle: La Fin d'Un Mythe*. Paris: Éditions Gallimard.
- Dinnie, Keith. 2008. *Nation Branding Concepts, Issues, Practice* Oxford: Butterworth-Heinemann.
- Donnat, Olivier. 2004. "Les Univers Culturels Des Français." *Sociologie Et Sociétés* 36-1:87-103.
- Dubois, Vincent. 2010. "Le modele français et sa crise: ambitions, ambigüités et défis d'une politique culturelle." Pp. 17-52 en *Tendances et défis des politiques culturelles.*, edited by D. Saint-Pierre and C. Audet. Québec: Presses de l'Université de Laval.
- Duxbury, Nancy. 2008. *Under Construction. the State of Cultural Infraestructure in Canada*. Vancouver: Simon Frase University.
- Duxbury, Nancy y M. S. Jeannotte. 2010. *Culture, Sustainability and Communities: Exploring the Miths*. Coimbra: CES Centro de Estudos Sociais, Universidades de Coimbra.
- Eizaguirre, Santiago, Marc Pradel, Albert Terrones, Xavier Martinez-Celorio y Marisol García. 2012. "Multilevel Governance and Social Cohesion: Bringing Back Conflict in Citizenship Practices." *Urban Studies* 49(9):1999-2016. doi: 10.1177/0042098012444890.
- Espadas Alcázar, María A. 2006. *El Tercer Sector Construyendo Ciudadanía La Participación Del Tercer Sector En Los Servicios Sociales En Andalucía*. Rodríguez-Villasante Prieto, Tomás.
- . 2010. "De La Gestión Subvencionada De Servicios a La Definición Participativa De Los Servicios Sociales: Hacia Un Nuevo Modelo De Relaciones Entre El Estado y El Tercer Sector". Madrid: II Congreso anual REPS. Crisis económica y políticas sociales. Centro de Ciencias Humanas y Sociales, CSIC.
- Eurada. 2012. *Crowdfunding Meeting. Meeting Hosted by the European Economic and Social Committee. 7 June 2012. Scoping Paper*. Bruselas: Eurada.
- Eurocities. 2010. *Eurocities Response to the Green Paper "Unlocking the Potential of Cultural and Creative Industries". Toward a European Integrated Strategy for Cultural and Creative Industries*. Brussels: Eurocities.
- European Comission. 2013. *Cultural Access and Participation*. Brusselas: European Comission.
- Evans, Graeme. 2001. *Cultural Planning: An Urban Renaissance?* Londres: Routledge.
- Evans, G. 2003. "Hard-Branding the Cultural City-from Prado to Prada." *International Journal of Urban and Regional Research* 27(2):417-440. Retrieved 5 December 2012.
- Fabiani, Jean-Louis. 2007. *Après La Culture Légitime. Objets, Publics, Autorités*. Paris: L'Harmattan.

- Florida, Richard L. 2005. *Cities and the Creative Class*. Routledge.
- Fontana, Carlo. 2010. "Quale Rilancio Della Lirica Senza Legittimazione Sociale?" *Economia Della Cultura* 20(3):78-95.
- Fossas, Enric. 1998. "Cultura: Competencia y Colaboración." *Autonomies. Revista Catalana De Dret Públic* 9:125-140.
- García Canclini, Néstor. 1979. *La Producción Simbólica: Teoría y Método En Sociología Del Arte*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giner, Salvador, Lluís Flaquer y Jordi Busquet. 1996. *La Cultura Catalana: El Sagrat i El Profà*. Barcelona: Edicions 62.
- Gombrich, Ernst H. 1998a. *Meditaciones Sobre Un Caballo De Juguete y Otros Ensayos Sobre La Teoría Del Arte*. Madrid: Debate.
- Gombrich, Ernst H. 1998b. *Arte e Ilusión: Estudio Sobre La Psicología De La Representación Pictórica*. Madrid: Debate.
- . 2000. *Norma y Forma*. Madrid: Debate.
- González Leandri, Roco. 1989. *Centros Cívicos, Presente y Futuro :Cultura y Participación*. Madrid: Editorial Popular.
- Gray, Clive. 2007. "Commodification and Instrumentality in Cultural Policy." *International Journal of Cultural Policy* 13(2):203-215 (<http://dx.doi.org/10.1080/10286630701342899>). doi: 10.1080/10286630701342899.
- Gutiérrez-Rubi, Antoni y Juan Freire. 2012. *Manifiesto Crowd. La Empresa y La Inteligencia De Las Multitudes*. Laboratorio de Tendencias.
- Harvey, David. 1989. "From Managerialism to Entrepreneurialism: The Transformation in Urban Governance in Late Capitalism." *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography* 71(1):3-17.
- Hawkes, Jon. 2001. *The Fourth Pillar of Sustainability. Culture's Essential Role in Public Planning*. Victoria: Common Ground Publishing.
- Heinich, Nathalie. 1992. *La Gloire De Van Gogh. Essai d'Anthropologie De l'Admiration*. Paris: Éditions de Minuit.
- Hernández i Martí, Gil-Manuel y Maria Albert Rodrigo. 2012. "La Dinámica General De La Política Cultural En El País Valenciano: Posiciones, Discursos y Prácticas De Los Actores Culturales Valencianos." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3):89-114.
- Herrero, Rafael. 2008. "L'externalització dels serveis públics de contingut cultural: límits i potencialitats del marc jurídic legal." Pp. 1007-156 en *Externalització de serveis culturals públics. Qualitat i eficència en la cooperació públic-privat.*, edited by L. Bonet.
- Hess, Charlotte y Elinor Ostrom. 2006. *Understanding Knowledge as a Commons*. Cambridge: MIT Press.
- Holden, John. 2006. *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. Londres: Demos.
- Inkey, Peter. 2010. *The Effects of the Economic Crisis on Culture*. Brussels , 6-7 September 2010: Culture Watch Europe Conference 2010.
- Institut Ramon Llull. 2004. *Memòria IRL 2002-2003*. Barcelona: Institut Ramon Llull.
- Jiménez Zaera, Héctor. 2013. *Presentación Del Observatorio De Piratería y Hábitos De Consumo De Contenido Digitales 2012*. Madrid: GFK España.
- Jones, Samuel. 2010. *Culture Shock*. London: Demos.
- Kasser, Tim. 2011. *Values and Human Wellbeing*. London - New York: Bellagio Initiative.
- Kelly, Kevin. 1999. *Las Nuevas Reglas De La Nueva Economía :10 Estrategias Definitivas Para Triunfar En Un Mundo Conectado*. Barcelona etc.: Granica.
- Kert, Christian. 2013. "Rapport Faig Au Nom De La Comission Des Affaires Culturelles Et De l'Éducation Sur La Proposition De Loi Tendan à Ne Pas Intégrer La Prestation De La Livraison à Domicile Dans Le Prix Unique Du Livre." *Assemblée Nationale Quatorzième Législature*(1385):1-39.

- Lage, Xesús, Antón Losada y Marta Gómez. 2012. "La Política Cultural En La Comunidad Autónoma Gallega: De La Dependencia a La Autonomía." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3):115-148.
- Landry, Charles y Franco Bianchini. 1995. *The Creative City*. Great Britain: Demos.
- Lanier, Jaron. 2011. *Contra El Rebaño Digital :Un Manifiesto*. Barcelona: Debate.
- Lash, Scott. 1994. *Economies of Signs and Space*. London [etc.]: Sage.
- Lash, Scott y John Urry. 1998. *Economías De Signos y Espacio: Sobre El Capitalismo De La Posorganización*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lassalle, José M. 2011. "Goeconomía y Cultura De Estado." *El País* 17/03/2011.
- Levine, Robert, Ferran Caballero y Vicente Campos. 2013. *Parásitos :Cómo Los Oportunistas Digitales Están Destruyendo El Negocio De La Cultura*. Barcelona: Ariel.
- López Aguilar, Juan F. 1999. "Canadá y España: Una Comparación Desde Un Federalismo Contractual." *Autonomies. Revista Catalana De Derecho Público* 25:7-36.
- Lopez de Aguilera, I. 2000. "Centros cívicos y sociedad civil: Asociacionismo, participación y voluntariado (II)." Pp. 109-118 en *Centros cívicos y servicios de proximidad.*, edited by J.L. Pérez Gómez. Vitoria-Gasteiz: Xabide.
- Maiz, Ramón y Antón Losada. 2009. "La desfederalització a l'Estat de les Autonomies Espanyol: els processos de recentralització i de resimetrització." Pp. 181-222 en *Descentralització, asimetries i processos de resimetrització a Europa. Bèlgica, Regne Unit, Itàlia i Espanya.*, edited by F. Requejo and K. Nagel. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Majoor, Stan. 2011. "Framing Large-Scale Projects: Barcelona Forum and the Challenge of Balancing Local and Global Needs." *Journal of Planning Education and Research* 31(2):143-156. doi: 10.1177/0739456X11402694.
- Manito, Fèlix, ed. 2003. "La Biblioteca Pública: Nous Reptes i Estratègies En La Societat De La Informació." in "La Biblioteca Pública: Nous Reptes i Estratègies En La Societat De La Informació." Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Manito Lorite, Fèlix, ed. (2008). *Planificación Estratégica de la cultura en España*. Madrid: Fundación Autor.
- Marco, Elvira. 2012. "La cultura en la esencia de la Marca España: nuevos retos y estrategias para la proyección exterior." Pp. 194-201 en *Retos de nuestra acción exterior: Diplomacia Pública y Marca España*. "La cultura en la esencia de la Marca España: nuevos retos y estrategias para la proyección exterior." Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores.
- Marquina, Julián. 2013. *Informe Apei Sobre Bibliotecas Ante El Siglo XXI: Nuevos Medios y Caminos*. Oviedo: Asociación Profesional de Especialistas en Información.
- Martí-Costa, Marc y Marc Pradel i Miquel. 2011. "The Knowledge City Against Urban Creativity? Artists' Workshops and Urban Regeneration in Barcelona." *European Urban and Regional Studies*.
- Martinez, Santi y Josep Font. 2010. "Infraestructures públiques al servei de la creació i de la comunitat." Pp. 37-49 en *L'avaluació externa de projectes culturals.*, edited by Gescenic.
- Martinez, Santi y Joaquim Rius. 2010. "Cultural Planning and Community Sustainability: The Case of the Cultural Facilities Plan of Catalonia (PECCAT 2010-20." *Culture and Local Government* 3:1-2:71-82.
- 2012. "La Política Cultural De La Diputació De Barcelona. La Influencia Del Contexto Político Institucional y De La Articulación Entre Administraciones En El Desarrollo De Un Modelo Singular De Cooperación Cultural." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(1):24-43.
- Marzo, Jorge L. 2004. *Política Cultural Del Gobierno Español En El Exterior*. Barcelona: Disponible en: http://www.soymenos.net/politica_pp.pdf.
- Marzo, Jorge L. y Tere Badia. 2006. *La Política Cultural En El Estado Español (1985-*

- 2005).Barcelona: Consultable en: http://soymenos.net/politica_espanya.pdf.
- Mascarell, Ferran. 1999. *Llibre Blanc De La Cultura a Catalunya*.Barcelona: Edicions 62.
- , 2011. *Compareixença Del Conseller De Cultura. 16 De Febrer De 2011* Barcelona: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.
- , 2012. "Compareixença De l'Honorable Conseller De Cultura Ferran Mascarell." *Comissió De Cultura Del Parlament De Catalunya* 11:9-37.
- Massolution. 2013. *Crowdfunding Industry Report*.Los Angeles: Massolution.
- McGuigan, Jim. 2004. *Rethinking Cultural Policy*.Maidenhead: Open University.
- Media Consulting Group, ed. 2011. "The "Content Flat-Rate": A Solution to Illegal File-Sharing."in "The "Content Flat-Rate": A Solution to Illegal File-Sharing." Brussels: European Parliament.
- Menger, Piere-Michel. 2009. *Le Travail Créateur. S'Accomplir Dans l'Incertain*.Paris: Gallimard.
- , 2010. *Cultural Policies in Europe. from a State to a City-Centered Perspective on Cultural Generativity*.Tokyo: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Menger, Pierre-Michel. 2001. *Portrait De l'artiste En Travailleur. Métamorphoses Du Capitalisme*.Paris.
- Ministère de la Culture et de la Communication. 2013. *Chifres Clés 2013. Financement De La Culture*.Paris: DEPS / La Documentation française.
- Ministerio de Cultura. 2008a. *Acuerdos Adoptados En La IX Reunión Del Pleno De La Conferencia Sectorial De Cultura. Zaragoza 14 De Julio De 2008*.Madrid: Ministerio de Cultura.
- , 2008b. *Conferencia Sectorial De Cultura. Memoria De Actividades 2007*.Madrid: Ministerio de Cultura.
- , 2010. *La Dimensión Económica De La Cultural. Hacia Un Nuevo Modelo De Gestión Del Patrimonio e Infraestructuras Culturales Públicas*.Madrid: Ministerio de Cultura.
- Ministerio de Economía y Hacienda. 2013. *Presupuestos Generales Del Estado 2010. Ministerio De Cultura*.Madrid: Ministerio de Economía y Hacienda.
- Ministerio de Educación y Cultura. 2012. *Plan Estratégico De La Secretaría De Cultura 2012-2015*.Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Miralles, E. & Saboya M. 2000. "Aproximaciones a La Proximidad. Tipologías y Trayectorias De Los Equipamientos En Europa y En España."
- Moore, Mark H. 1995. *Public Value. Strategic Management in Government*.Boston: Harvard University Press.
- , 1999. *Gestión Estratégica y Creación De Valor En El Sector Público*.Barcelona: Paidós.
- Morozov, Evgeny y Eduardo G. Murillo. 2012. *El Desengaño De Internet :Los Mitos De La Libertad En La Red*.Barcelona: Destino.
- Moulin, Raymond. 1983. *Le Marché De l'art En France*.Paris: Éditions de Minuit.
- Moulin, Raymonde. 1997. *L'Artiste, l'Institution Et Le Marché*.Paris: Flammarion.
- Négrier, Emmanuel. 2007. "La politique culturelle à l'épreuve de la diversité espagnole." Pp. 145-168 en *La politique culturelle en Espagne.*, edited by L. Bonet and E. Négrier. Paris: Éditions Karthala.
- O'Connor, Justin. 2007. *The Cultural and Creative Industries: A Review of the Literature*.London: Creative Partnerships - Arts Council England.
- Omella, Ester y Assumpta Bailac. 2002. *La Biblioteca Pública a La Província De Barcelona: Un Servei En Xarxa*.Barcelona: Diputació de Barcelona.
- Parés, Marc. 2009. *Participación y Calidad Democrática :Evaluando Las Nuevas Formas De Democracia Participativa*.Barcelona: Ariel.
- Pariser, Eli. 2012. *The Filter Bubble: What the Internet is Hiding from You [Versión Kindle]*.London: Penguin Books.

- Pascual, Jordi. 2008. "Cultural Policies, Human Development and Development Innovation: Or Why we Need an Agenda 21 for Culture." *UNESCO Observatory Multi-Disciplinary Research in the Arts E-Journal* 1(2):9-25.
- Pérez Yruela, Manuel y Pedro A.Vives. 2012. "La Política Cultural En Andalucía." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3):65-88.
- Peterson, Richard A. 1971. "Entrepreneurship in Organizations: Evidence from the Popular Music Industry." *Administrative Science Quarterly* 16(1):97-106.
- Peterson, Richard A. 1997. *Creating Country Music: Fabricating Authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pollitt, Christopher, Colin Talbot, Janice Caulfield y Amanda Smullen. 2006. *Agencies: How Governments do Things through Semi-Autonomous Organisations*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. doi: 10.1111/j.1467-9299.2006.00612_12.x.
- Psychogiopoulou, Evangelia, ed. 2009. "Les Sociétés De Gestion Collective Et La Diversité Culturelle Dans Le Secteur De La Musique." in "Les Sociétés De Gestion Collective Et La Diversité Culturelle Dans Le Secteur De La Musique." Bruxelles: Parlement européen.
- Putnam, Robert D. 1993. "The Prosperous Community." *The American Prospect* 4(13).
- Rendueles, César. 2013. *Sociofobia. El Cambio Político En La Era De La Utopía Digital*. Madrid: Capitan Swing.
- Requejo, Ferran. 2007. "Federalisme, Descentralització i Pluralisme Nacional. Teoría Política i Anàlisi Comparada." *Revista d'Estudis Autònoms i Federals* 4:35-68.
- Rius Ulldemolins, Joaquim. 2013. "¿Es Posible Gobernar Los Teatros De Ópera? Análisis Del Caso Del Gran Teatro Del Liceu De Barcelona." *Revista Española De Ciencia Política*:1-28.
- Rius Ulldemolins, Joaquim, Arturo Rodríguez Morató y Santi Martínez Illa. 2012. "El Sistema De La Política Cultural En Cataluña: Un Proceso Inacabado De Articulación y Racionalización." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3):173-204.
- Rius, Joaquim. 2010. *Els Contractes Programa Dels Equipaments Culturals. Governança, Eficiència i Retorn Social Del Sistema Públic d'equipaments Culturals De Catalunya*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Rius, Joaquim y Arturo Rubio. 2013. "The Governance of National Cultural Organisations: Comparative Study of Performance Contracts with the Main Cultural Organisations in England, France and Catalonia." *International Journal of Cultural Policy* 19(2):249-269.
- Rodríguez Morató, Arturo. 2005. "La Reinención De La Política Cultural a Escala Local: El Caso De Barcelona." *Sociedade e Estado* 20(2):351-376.
- . 2008. "La emergencia de una capital cultural europea." en *La metaciudad: Barcelona. Transformación de una metropolis.*, edited by M. Degen and S. García. Barcelona: Antrophos.
- . 2012. "El Análisis De La Política Cultural En Perspectiva Sociológica. Claves Introductorias Al Estudio Del Caso Español." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3):15-38.
- Rodríguez Morató, Arturo, Xan Bouzada y Antonio Ariño. 2005. "La política cultural en España." Pp. 435-472 en *Cultura y globalización. Entre el conflicto y el diálogo.*, edited by J.A. Roche Cárcel and M. Oliver Narbona. San Vicent del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Rodríguez Morató, Arturo. 2007a. "La perspectiva de la sociedad de la cultura." Pp. 11-51; Introducción en *La sociedad de la cultura.*"La perspectiva de la sociedad de la cultura." Barcelona: Ariel.
- . 2007b. *La Sociedad De La Cultura*. Barcelona: Ariel.
- Rodríguez Morató, Arturo y Joaquim Rius Uldemollins. 2012. "Presentación Del Monográfico Sobre "La Política Cultural En España: Los Sistemas Autonómicos"." *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3):9-14.
- Rodríguez Morató, Arturo y Juan A. Rubio Arostegui. 2008. *Subvenciones Públicas En Artes*

- Escénicas En España: Volumen Económico, Modelos De Decisión y Eficacia De Los Objetivos. Informe De Investigación.* Madrid: Red Nacional de Teatros y Auditorios de España.
- Roselló, David y Joaquim Rius. 2009. *La Cooperació Entre Ateneus i Ens Locals Per Una Cultura Del Segle XXI.* Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació.
- Rowan, Jaron. 2010. *Emprendizajes En Cultura. Discursos, Instituciones y Contradicciones En La Empresarialidad Cultural.* Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rubio Arostegui, Juan A. 2003. *La Política Cultural Del Estado En Los Gobiernos Socialistas: 1982-1996.* Gijón: Trea.
- , 2005. "La Política Cultural Del Estado En Los Gobiernos Populares (1996-2004): Entre El ¿liberalismo? y El Continuismo Socialista." *Revista Sistema* 187:111-124.
- , 2008. "Génesis Configuración y Evolución De La Política Cultural Del Estado a Través Del Ministerio De Cultura.: 1977-2007." *RIPS: Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 7(1):55-70.
- Rubio, Arturo y Joaquim Rius. 2012. "La Modernización De La Gestión Pública De La Cultura. Análisis Comparado Del Caso De Los Equipamientos Culturales De Las Comunidades Autónomas De Cataluña y Madrid." *Gestión y Análisis De Políticas Públicas* 8:79-92.
- Sádaba, Igor. 2008. *Propiedad Intelectual :¿bienes Públicos o Mercancías Privadas?* Madrid: Los libros de la Catarata.
- Sánchez Belando, Ma V. 2010. *La Participación Cultural En Los Centros Cívicos De La Ciudad De Barcelona: Divergencias y Convergencias Entre Modelos De Gestión Indirecta. Tesina Del Máster En Gestión Cultural.* Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Sánchez Belando, Ma V., Joaquim Rius y Matías Zarlenga. 2013. "¿Ciudad Creativa y Ciudad Sostenible?: Un Análisis Crítico Del Modelo Barcelona De Políticas Culturales." *Revista Crítica De Ciências Sociais* 96:48-57.
- Sanz Hernández, Alexia. 2012. "Política cultural en Aragón, multipolarización asimétrica institucional y atomización estructural". *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*.11(3):39-64
- Saublens, Christian. 2013. *Growth of Crowdfunding. Drivers and Obstacles.* Bruselas: Conference "Crowdfunding: Untapping its potential, reducing the risks".
- Schlesinger, Philip. 2007. "Creativity: From Discourse to Doctrine." *Screen* 48(3):339-387.
- , 2009. "Creativity and the Experts: New Labour, Think Tanks, and the Policy Process." *The International Journal of Press/Politics* 14(1):3-20. doi: 10.1177/1940161208328898.
- Schuster, J. M. 2002. "Sub-National Cultural Policy - Where the Action is: Mapping State Cultural Policy in United States." *International Journal of Cultural Policy* 8(2):181-196.
- Scott, Allen. 2010. "Cultural Economy and the Creative Field of the City." *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* 92(2):115-130.
- Sewell, William H. 1992. "A Theory of Transformation: Duality, Agency and Transformation." *American Journal of Sociology* 98-1:1-29.
- SGAE. 2012. *Subida Del IVA a Los Productos y Servicios Culturales En España.* Madrid: SGAE.
- Simon, Cristina. 2006. *Subvencions i Inversions Nominatives En Cultura Als Pressupostos Generals De l'Estat. 2004-2006.* Barcelona: Departament de Cultura.
- Sogge, David, Kees Biekart y John Saxby. 1998. *Compasión y Cálculo :Un Análisis Crítico De La Cooperación no Gubernamental Al Desarrollo.* Barcelona: Icaria.
- Subirats, Joan, Nicolás Barbieri y Adriana Partal. 2010. "El Retorn Social De Les Polítiques Culturals: De l'Impacte Social Al Valor Públic." *Quaderns d'Acció Social i Ciutadania* 10:18-24.
- Tremblay, Gaëtan. 2008. "Industries Culturelles, Économie Créative Et Société De L'Information." *Global Media Journal - Canadian Edition* 1:65-88.

- UCLG. 2006. *Advice on Local Implementation of the Agenda 21 for Culture. United Cities and Local Governments Working Grup on Culture*. Brussels.: United Cities and Local Governments.
- UNESCO. 2009. *Towards a New Cultural Policy Profile. A UNESCO Conceptual and Operational Framework*. Paris: UNESCO.
- Urfalino, Philippe. 1989. "Les Politiques Culturelles: Mécénat Caché Et Académies Invisibles." *L'Anne Sociologique* 3(39):81-109.
- , 1996. *L'Invention De La Politique Culturelle*. Paris: La Documentation Française.
- Verhoest, Koen. *The Impact of Contractualisation on Control and Accountability in Goverment-Agency Relations: The Case of Flanders (Belgium)* Lisboa: Paper for the EGPA 2003 workshop.
- Verschuere, Bram. 2006. "Autonomy and Control in arm's Length Public Agencies: Exploring the Determinants of Policy.", K.U. Leuven, Lovaina.
- Villarroya, Anna. 2012. "Cultural Policies and National Identity in Catalonia." *International Journal of Cultural Policy* 18(1):31-45.
- Villasante, Tomás R. 1995. *Las Democracias Participativas :De La Participación Ciudadana a Las Alternativas De Sociedad*. Madrid: Hoac.
- White, Harrison C. 1993. *Careers and Creativity: Social Forces in the Arts*. Colorado: Westview Press.
- Ysa, Tamyko, Xavier Padrós y Àngel Saz-Carranza. 2007. "La gestió interorganitzativa i els partenariats públicoprivats." Pp. 133-170 en *Els escenaris de la gestió pública del segle XXI*, edited by F. Longo and T. Ysa. Barcelona: Escola d'Administració Pública de Catalunya.
- Zallo, Ramon. 2011. *Análisis Comparativo y Tendencias De Las Políticas Culturales De España, Cataluña y El País Vasco*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Zukin, Sharon. 1995. *The Cultures of Cities*. Oxford: Blackwell.

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido posible sin la generosa y comprometida colaboración de, en primer lugar, los expertos/as convocados a participar, de todas aquellas personas que desde las administraciones públicas, la academia, el trabajo independiente y el tercer sector dedican sus días al análisis y la práctica de la cultura; fueron ellos/ellas los que nos ayudaron durante las distintas fases de la investigación con sus revisiones y sugerencias identificar problemas y encontrar salidas para mejorar este trabajo. A todos ellos/ellas, muchas gracias, esperamos que los resultados de este trabajo sean de utilidad para continuar un debate abierto en estos tiempos de cambio. Han participado en la discusión y elaboración de este documento los siguientes expertos/as (por orden alfabético):

Fátima	Anllo	(Universidad Complutense de Madrid)
Antonio	Ariño	(Universitat de València)
Antonio	Ávila Álvarez	(Federación de Gremios de Editores de España)
Jordi	Baltà	(Interarts)
Lluís	Bonet	(Universitat de Barcelona)
Javier	Brun Gonzalez	(Ayuntamiento de Huesca)
Ruben	Caravaca	(Asociación de Gestores Culturales de la Comunidad de Madrid)
Jorge	Fernández León	(Ayuntamiento de Gijón)
Roberto	Gómez de la Iglesia	(c2+i / Conexiones improbables)
Juan Antonio	Hormigón Blánquez	(Asociación de Directores de Escena de España)
Alfons	Martinell	(Universitat de Girona)
Jorge Luis	Marzo	(Freelance)
Àngel	Mestres	(Trànsit Projectes)
Jordi Pascual	Pascual	(UGLC-Agenda 21 de la cultura)
Hector M.	Pose Porto	(Universidade da Coruña)
Cristina	Ramírez	(Ayuntamiento de San Fernando de Henares)
César	Rendueles	(Universidad Complutense de Madrid)
Francisco	Rodríguez Peinado	(Asociación de Autores de Cómic de España)
Yolanda	Romero Gomez	(Asociación de Directores de Arte Contemporáneo en España)
Jaron	Rowan	(Goldsmiths University)
Joan	Subirats	(Universitat Autònoma de Barcelona)
Juan Alberto	Torres Larumbe	(Federación Estatal de Compañías y Empresas Profesionales de Danza)
Fernando	Victoria de Lecea	(Iberrota Films)
Ramon	Zallo Elguezabal	(Universidad del País Vasco)

Asimismo, queremos agradecer a la Fundación Alternativas y especialmente al Director del Observatorio de Cultura y Comunicación, Fernando Rueda Koster, su colaboración en este trabajo. Finalmente, queremos aclarar que las opiniones expresadas en este documento sólo comprometen a sus autores.

Anexo I

DELPHI

HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS

Las herramientas metodológicas puestas en práctica para la recolección y tratamiento de datos provenientes de fuentes primarias de esta investigación combinan procedimientos del método Delphi y de los grupos de discusión. Dentro del conjunto de técnicas cualitativas de recolección y análisis de datos, el método Delphi se define como una técnica prospectiva de estructuración de un proceso de comunicación grupal que es efectivo a la hora de permitir a un grupo de individuos, como un todo, tratar un problema complejo (Linstone, H. & Turroff, M., 1975) siguiendo las reglas del anonimato entre los participantes, el feedback controlado y la iteración en la emisión de las opiniones de los expertos (Landeta, 1999).

Dado el carácter diagnóstico y prospectivo del estudio realizado, la combinación de estas técnicas -ampliamente aplicadas en el terreno de políticas públicas-, ha resultado de gran utilidad para identificar problemáticas emergentes y delinear actuaciones de futuro en la política cultural a partir de un proceso controlado para la obtención de una opinión consensuada o respuestas convergentes de un grupo de expertos (Alvira Martín & Centro de Investigaciones Sociológicas, 2004). Por otra parte, frente a la amplia delimitación territorial de la investigación que ha abarcado el estudio de todas las comunidades autónomas, el Delphi nos ha permitido encontrar una forma exitosa de reunir la opinión de expertos distribuidos por el territorio estatal.

SELECCIÓN Y CARACTERÍSTICAS DE LA MUESTRA DE EXPERTOS

La muestra seleccionada es de tipo dirigida, es decir, en función de la relevancia para el estudio de los expertos seleccionados. El principal criterio que guió la selección de las personas consultadas, ha sido que se tratase de referentes en el campo de la política cultural por su conocimiento experto, pero también por haber tenido una trayectoria variada como profesionales o académicos en relación al sector público, privado y asociativo. Consideramos que el aporte de expertos con este perfil en la definición de líneas de actuación y recomendaciones sería enriquecedor respecto de uno de los objetivos de este estudio: el de captar la deriva de la política cultural en un escenario de cambio en el que las fronteras entre las lógicas públicas de actuación y las privadas se hacen cada vez más difusas e inestables, dando lugar a nuevas formas de entender y practicar la producción, circulación y consumos culturales.

Otro de los criterios para la construcción de la muestra ha sido conseguir un equilibrio en términos de representación de sectores culturales e inscripción institucional. Así, se ha convocado a profesionales del mundo académico, consultores, profesionales e investigadores independientes, técnicos de la administración y expertos de asociaciones culturales. La construcción definitiva de la muestra se logró a partir de una primera consulta exploratoria a referentes del ámbito cultural que sirvieron como guía para la selección y toma de contacto con otros expertos. Así, sobre la base de una primera muestra provisional de 140 entrevistados, se seleccionaron 25 expertos, de los cuales 20 respondieron de manera completa a las distintas fases de la metodología dando una índice de respuesta del 80%.

DISEÑO Y ADMINISTRACIÓN DEL CUESTIONARIO

Como se ha señalado más arriba, la iteración, es decir la repetición de la administración del cuestionario a los expertos hasta obtener el máximo posible de respuestas convergentes, es una de los rasgos que definen al Método Delphi. En función de este requerimiento se diseñó un primer cuestionario semiestructurado destinado a una primera ronda de distribución entre los entrevistados. Este primer cuestionario se estructuró en siete bloques temáticos, cada uno compuesto por preguntas abiertas y cerradas. El orden y distribución de los tipos de preguntas fue

diseñado pensando en mantener un equilibrio entre preguntas abiertas y cerradas y de mayor y menor demanda de explicitación para los entrevistados, con vistas a mantener la motivación a lo largo del cuestionario.

Las preguntas cerradas de tipo categorial o de escala ordinal y las valorativas fueron acompañadas por campos con preguntas abiertas referidas al orden y valoración de las respuestas. La media de respuestas volcadas en estos campos ha sido de 15,31 sobre un total de 20 entrevistados. En el caso de las preguntas abiertas, la media de respuesta ha sido de 17,5 sobre los 20 entrevistados.

A pesar que el cuestionario incluía un número importante de preguntas abiertas, tanto el índice de respuesta (80%) como la media de respuestas a este tipo de preguntas, señalan que el cuestionario ha permitido cumplir con los objetivos previstos, un éxito que en gran medida se debe a las sugerencias realizadas durante el pre-test del mismo. Respecto de la administración del cuestionario, se hizo de forma personalizada y cuidando en todo momento cumplir con la regla del anonimato entre expertos.

Se trató de un cuestionario autoadministrado que se remitió a del partir del soporte informático on line SURVEY MONKEY, que nos permitía monitorear durante el proceso el número de respuestas y el número de preguntas respondidas por cada entrevistado.

a) Primera Ronda

La primera ronda de cuestionarios fue remitida la última semana del mes de junio de 2013. Con diez días de antelación al envío del cuestionario, se enviaron cartas personalizadas en las que se sintetizaban los objetivos y metodología de la investigación y se explicitaban los compromisos que debían asumir los participantes, así como los incentivos para participar.

El objetivo de esa primera toma de contacto era en gran medida, además de presentar el estudio y solicitar la participación, conseguir un compromiso sostenido por parte del experto que nos diera ciertas garantías de éxito en el índice de respuesta durante las del Delphi. La primera ronda se mantuvo abierta durante dos meses.

b) Segunda Ronda

Al finalizar esta etapa, los datos recogidos fueron la fuente para la elaboración de un segundo cuestionario y el texto de trabajo del primer y segundo encuentro en los que se aplicó una técnica de grupo de discusión y que fueron realizados en Madrid (28 de octubre) y en Barcelona (18 de noviembre). Los resultados del primer cuestionario dejaron a la vista los puntos en los que era más difícil encontrar convergencia en las respuestas y como consecuencia en los que resultaba más compleja la elaboración de recomendación y propuestas de futuro.

Así, se elaboró un segundo cuestionario muy focalizado a seis temas de debate en los que consideramos que faltaba profundizar y converger. Este segundo cuestionario fue acompañado de un anexo en el que se recogían de manera esquemática las principales resultados de la ronda anterior con el objetivo de que este material sirviera para profundizar, repensar o modificar las respuestas dadas sobre esos temas en concreto.

ORGANIZACIÓN TEMPORAL

El punto de partida ha sido el diseño del enfoque metodológico durante el que se opta por la aplicación del Delphi y la realización de dos grupos focales como técnicas de recolección de datos primarios. Esta fase se desarrolló durante los meses de abril y mayo. Una vez definidas las técnicas, comenzó la etapa de selección de la muestra de expertos que se llevó a cabo a partir de la segunda semana de mayo y hasta la primera semana de junio.

En paralelo, comenzamos a valorar el tipo de herramientas informáticas que mejor se adaptarían al tipo de cuestionario y la forma de administración del mismo que requería el Delphi. Entre la primera y la segunda semana de junio se realizaron los primeros borradores del cuestionario y se tomó la decisión de contratar el servicio online SURVEY MONKEY que nos ofrecía múltiples posibilidades de diseño, estructuración, tipologías de preguntas y categorías de respuestas, además de la posibilidad de hacer un seguimiento permanente del proceso. Al mismo tiempo, se elaboró y envió a los expertos seleccionados la carta personalizada de invitación para a participar en la investigación que fue respondida con rapidez, cosa que aceleró el inicio de la etapa de recolección de datos.

La tercera semana de junio se logró una versión definitiva del cuestionario y se cargó en SURVEY MONKEY. Durante esta misma semana se hizo una remisión de prueba del cuestionario a un número reducido de especialistas del sector cultural que hicieron una devolución con correcciones y sugerencias de cambio, que fueron incorporadas. El día 26 de junio se abrió la etapa de distribución del cuestionario, que se desarrolló de manera exitosa respecto de la rapidez y la exhaustividad en las respuestas abiertas, teniendo en cuenta que el cuestionario que eran numerosas y complejas.

El recopilador de datos de la herramienta informática permaneció abierto desde el 26 de junio hasta el día 7 de setiembre, momento en el que dimos por cerrada la etapa de recepción de cuestionarios al haber alcanzado un índice de respuesta que cumplía con los objetivos fijados. Mientras el recopilador estuvo abierto, el sistema nos permitía acceder y bajar en diversos formatos los datos recogidos hasta ese momento, así pudimos empezar a identificar tendencias en las respuestas que acabaron por confirmarse al cerrarse el proceso.

Durante el mes de setiembre se elaboró el primer informe de resultados y en base a éste el texto de trabajo de los dos grupos de discusión previstos, el cuestionario de la segunda ronda y el anexo remitido junto a este cuestionario. Los grupos de discusión se realizaron en Madrid el día 28 de octubre y en Barcelona el 18 de noviembre. La remisión del último cuestionario tuvo lugar inmediatamente después del grupo de discusión de Barcelona dando por concluido el trabajo de campo.

Referencias bibliográficas

Alvira Martín, F., & Centro de Investigaciones Sociológicas. (2004). La encuesta: Una perspectiva general metodológica. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Landeta, J. (1999). El método delphi :Una técnica de previsión para la incertidumbre. Barcelona: Ariel.

Linstone, H. & Turroff, M. (1975). The delphi method. techniques and aplicattions. Addison-Wesley.