

# Política cultural

Rubén Martínez Moreno

PID\_00192805



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	7
<b>1. Què és la política cultural?</b> .....	9
1.1. Orígens de la política cultural .....	9
1.1.1. George Yúdice i Toby Miller .....	9
1.1.2. Immanuel Kant .....	11
1.1.3. Michel Foucault .....	12
1.2. L'esfera pública .....	13
1.2.1. Jürgen Habermas .....	13
<b>2. Diferents models</b> .....	16
2.1. Ministeri de Cultura .....	16
2.1.1. André Malraux .....	17
2.1.2. Kim Eling .....	17
2.1.3. Marc Fumaroli .....	18
2.2. Arts Council .....	21
2.3. Ministeris de cultura i governs autonòmics .....	23
2.4. El patrocini privat .....	24
2.4.1. Bill Ivey .....	25
<b>3. Debats sobre la política cultural</b> .....	27
3.1. Excel·lència i accés .....	27
3.1.1. Chris Smith .....	28
3.2. Art i cultura popular .....	29
3.3. Diversitat i globalització .....	30
3.4. Identitat i multiculturalisme .....	31
3.4.1. Néstor García-Canclini .....	32
<b>4. La cultura com a recurs</b> .....	33
4.1. Economització de la cultura .....	33
4.2. La cultura com a recurs .....	34
<b>Bibliografia</b> .....	37



## Introducció

Tradicionalment, les **polítiques culturals** s'entenen com el conjunt de decisions, idees i protocols que assumeixen les diferents administracions públiques per a gestionar la cultura, el patrimoni i el desenvolupament de les arts en un context geogràfic o polític determinat. Aquests organismes són els responsables de les decisions respecte a les institucions culturals (museus, espais d'art públics...), la gestió del patrimoni (monuments, col·leccions...), esdeveniments públics (festivals, festes, concerts...), promoció de l'art (exposicions internacionals, institucions a l'estranger...), subvenció de la cultura (ajudes, beques, crèdits...), disseny de programes pedagògics (promoció de certes cultures, programes lingüístics...), gestió de recursos (tallers de teatre, centres de producció...) i, en definitiva, d'incentivar i promoure el desenvolupament de programes culturals per tot el territori. Però, en una versió més actualitzada, aquesta definició també ha d'incloure les pràctiques i les organitzacions que no formen part orgànica de les diferents administracions públiques. Tal com assenyala Texiera Coelho:

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

Coelho (2009, pàg. 241)

La primera definició respon a una anàlisi de les polítiques culturals com un element que forma part d'un **govern centralitzat**, en què l'Estat –com a organisme que dissenya, gestiona i implementa recursos, infraestructures i tot el conjunt de decisions que responen a l'interès públic– gestiona la cultura a partir dels organismes i els departaments creats per a aquesta finalitat. La segona definició, en què s'inclouen institucions civils, entitats privades i comunitats, concorda més amb una anàlisi de les polítiques culturals com un element que forma part d'un govern més descentralitzat, en què el disseny i la presa de decisions es realitzen per mitjà de **processos de governança**.

### Texiera Coelho

Texiera Coelho és fundador i coordinador de l'Observatori de Polítiques Culturals del Brasil.

En aquest mòdul, si bé partim de reflexions més properes a la idea d'una gestió centralitzada de la cultura per mitjà de l'Estat, gradualment ens anirem apropant a processos que es caracteritzen per la descentralització i l'externalització de la gestió de la cultura a entorns on actuen diversos actors. Aquest procés (del govern a la governança) no és específic de les polítiques culturals; una sèrie de transformacions i de variables amb impactes diversos segons el context (globalització, reconeixement de múltiples demandes socials, diversitat cultural, etc.) han tingut un clar efecte en les maneres de pensar, dissenyar i analitzar les formes de gestió del públic.

També s'ha de tenir en compte des del principi que concebre la cultura com un element que enalteix l'esperit o que cal universalitzar per a donar accés a coneixements que possibilitin un cultiu personal més gran, no han estat les úniques vies per a justificar l'acció de les polítiques culturals. En les últimes dècades, la cultura ha estat entesa com un **recurs** (Yúdice, 2002) que pot promoure canvis estructurals en entorns urbans, i ser valorada com un element que afavoreix el **desenvolupament social o econòmic**. Les diverses maneres d'entendre i avaluar l'efecte que tindrà la gestió de la cultura en el territori i sobre el cos social que l'integra seran objecte d'estudi destacat d'aquest mòdul.

### Lectures recomanades

Sobre la necessitat de repensar les formes de govern del públic en l'àmbit europeu podeu consultar:

**Comissió Europea** (2001). *Llibre Blanc sobre la Governança Europea* [en línia]:

[http://ec.europa.eu/governance/white\\_paper/index\\_en.htm](http://ec.europa.eu/governance/white_paper/index_en.htm)

Una guia interessant per a analitzar aquesta nova manera de concebre les polítiques públiques és la següent:

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

## **Objectius**

- 1.** Conèixer els orígens de les polítiques culturals i les diverses concepcions a partir de les quals s'han anat dissenyant.
- 2.** Desglossar i entendre els diferents models de gestió de les polítiques culturals.
- 3.** Conèixer i analitzar l'efecte que tenen les polítiques culturals sobre el territori en què s'implementen i també sobre la ciutadania que l'integra.
- 4.** Conèixer els debats als quals s'han anat enfrontant les diverses maneres d'entendre les polítiques culturals.
- 5.** Aproximar-se a elements teòrics i conceptuals que facilitin una anàlisi a fons de les polítiques culturals.





# 1. Què és la política cultural?

## 1.1. Orígens de la política cultural

La política cultural ha tingut com un dels objectius principals dissenyar estructures institucionals que conservin i financin la cultura, a banda de generar trames estructurals que la sustentin. Però, a més d'aquest paper en què la política cultural actua com a facilitador de diferents infraestructures i engranatges que donen accés a la cultura, és important entendre l'acció que duu a terme com a regulador dels gustos i costums dels ciutadans.

Per a entendre aquesta doble funció inserida en els orígens de la política cultural, ens endinsarem en les idees de **George Yúdice** i **Toby Miller**, autors que han analitzat d'una manera detallada tant la dimensió **política** com la **biopolítica** de la política cultural.

El concepte *biopolítica* va ser elaborat per Michel Foucault per a definir l'àrea de govern que afecta les disposicions subjectives de les persones. La construcció del gust és una àrea de la biopolítica en què intervé la política cultural.

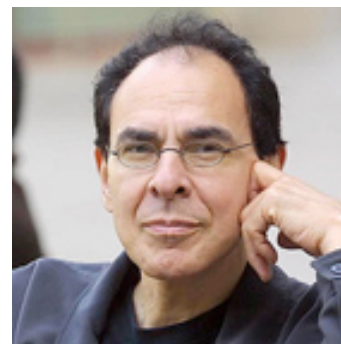
### Lectura complementària

Podeu trobar-ne més informació a:

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

### 1.1.1. George Yúdice i Toby Miller

**George Yúdice** (1947-) és professor titular del Programa d'Estudis Americans (*American Studies Program*), director del Centre d'Estudis Llatinoamericans i del Carib i ha treballat en l'anàlisi de polítiques culturals i processos transnacionals. Yúdice és un dels autors més referenciats en els estudis culturals sobre l'Amèrica Llatina.



George Yúdice

**Toby Miller** (1958-), professor d'Estudis Culturals a la Universitat de Califòrnia, és un sociòleg interdisciplinari que ha publicat diversos articles i llibres sobre gènere, treball, polítiques culturals i indústries culturals.



Toby Miller

En el llibre *Política cultural*, Miller i Yúdice desgranen la història de la política cultural i l'estructuren a partir d'un procés doble:

- 1) Com un element per a consolidar la construcció de l'Estat (**polític**).
- 2) Com un sistema de construcció d'una filosofia del gust (element **biopolític**).

Segons aquests autors, en el procés de consolidació de totes dues funcions es construiran tot un seguit d'institucions, es plantejaran polítiques i es promouran organitzacions l'objectiu de les quals serà canalitzar tant la creativitat estètica com els estils col·lectius de vida, de manera que es crearà un pont entre dos registres.

Aquests dos analistes conceben la **cultura** com un element de construcció de l'Estat i d'articulació d'estils de vida per a posteriorment entendre la funció que té com un entramat de maneres de legislar el gust i l'estètica.

En el llibre *Política cultural* es remunten fins al segle xv i veuen en la gènesi dels primers estats nació europeus els incipients signes d'una política cultural. Argumenten el següent:

“El Estado surgió, como una tendencia centralizante cuya finalidad era normalizarse a sí mismo y normalizar a los otros.”

Miller i Yúdice (2004, pàg. 14)

Amb aquest objectiu es va començar a legislar en primer lloc sobre l'idioma, un element cohesionador capaç d'establir identitats col·lectives.

### **Estats nació**

En aquesta mateixa línia, són interessants les aportacions que ofereix **Benedict Anderson** en el llibre *Comunidades imaginadas*, en què descriu la importància de la impremta per a la consolidació dels estats nació. Les bases per a identificar les comunitats amb un Estat nació es van establir quan es van identificar aquestes comunitats de parlants amb un mateix idioma (i es va poder veure escrit per primera vegada fora d'àmbits estrictament seculars), i aquest idioma, al seu torn, amb un límit administratiu marcat per l'Estat. Anderson va argumentar que per aquesta raó molts estats emergents van començar a definir els usos del seu idioma i es van preocupar per difondre'l i ensenyar-lo.

En aquest procés, Miller i Yúdice veuen una part dels orígens de la política cultural tal com l'entendem avui dia. Els estats s'han de **construir a si mateixos**, però també les **identitats** dels habitants que els integren; en aquest sentit escriuen:

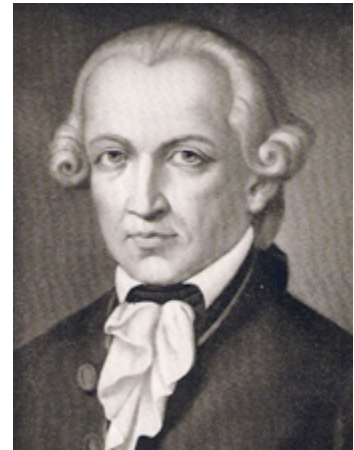
“Cuando se reunificó Italia en 1870, Massimo d’Azeglio comentó, auspiciando la política de la lengua, que «hemos hecho Italia, ahora tenemos que hacer los italianos».”

Miller i Yúdice (2004, pàg. 17)

Segons Miller i Yúdice, per a entendre els orígens de la política cultural, hem d’estudiar la producció i la legislació del gust i remuntar-nos als ideals il·lustrats i a la figura del filòsof francès Immanuel Kant, qui dedica un dels seus llibres més importants a aquestes reflexions.

### 1.1.2. Immanuel Kant

**Immanuel Kant** (1724-1804) va ser un dels filòsofs més destacats de la Il·lustració i actualment és reconegut com un dels pensadors més influents de l’era moderna. En la seva *Crítica del judici*, escrita al final del segle XVIII, Kant concep el **gust** com “la conformitat amb la llei sense la llei”. Això vol dir que l’activitat estètica, si es controla adequadament, produeix en el subjecte humà un efecte i un saber derivats de “preceptes morals pràctics **universalment** vàlids”, independents dels interessos individuals. Kant veu en la bellesa una substància metafísica, transcendental i atemporal, i per tant l’art, com l’execució estètica de la bellesa, és el mitjà ideal perquè aquesta substància aparegui i pugui ser gaudida per la societat. Les persones, davant la bellesa, estaran lliures de prejudicis, i trobaran en aquest espai de contemplació un lloc amb el qual podran comparar les seves percepcions amb les de la resta de la humanitat i un sentit de comunitat i de llibertat.



Immanuel Kant

“Kant identifica el gusto como un tipo de *sensus communis* o sentido público, es decir, una facultad crítica que en su acto reflexivo toma en cuenta el modo de representación de los demás, a fin de comparar su juicio con la razón colectiva de la humanidad.”

Kant (1994, pàg. 151). A: Miller i Yúdice (2004, pàg. 18)

D’aquesta manera naixerà un aparell legislatiu que pugui garantir als ciutadans la possibilitat de beneficiar-se dels atributs de la bellesa, construir un **judici crític** i poder comparar-lo amb la resta de les persones; en aquest sentit:

“Kant afirma que el desarrollo del juicio universal constituye el eslabón en la cadena de las facultades humanas *a priori* al cual debe supeditarse toda legislación.”

Kant. A: Miller i Yúdice (2004, pàg. 21)

La política destinada a garantir el gaudi estètic i la formació de les persones per mitjà de la contemplació d’obres artístiques serà la forma primerenca de la política cultural, però aquesta estarà marcada per una sèrie de peculiaritats que és important tenir en compte, ja que la faran diferent d’altres formes de política ja existents. Aquestes polítiques no legislaran l’ús dels ports, l’establiment d’aranzels o les formes de propietat; aquestes polítiques es preocuparan dels individus, del seu gust, i s’encarregaran que aquests individus es puguin desenvolupar plenament.

### Reflexió: una noció de ciutadania minoritària

El pensament il·lustrat associarà aquesta bellesa amb les belles arts i, pensant en tots els atributs que comporta el fet de contemplar-la, atribuirà a l'Estat la gestió i la preservació de l'art perquè en pugui gaudir tota la ciutadania. Tanmateix, cal destacar que dins de l'estatut de ciutadania encara es considera una capa molt específica de la societat: la burgesia.

#### 1.1.3. Michel Foucault

En aquest context és interessant introduir el concepte de **governamentalitat** de Michel Foucault, un element clau per a entendre les accions i les demandes dels estats occidentals en el domini cultural, tant actualment com històricament.

**Michel Foucault** (1926-1984), filòsof francès d'un impacte notable en el pensament contemporani, va ser catedràtic d'Història dels Sistemes de Pensament al Collège du France i va desenvolupar una profunda investigació sobre les maneres com actua el poder sobre el govern dels territoris i els subjectes. Foucault va usar el terme *governamentalitat* per a explicar de quina manera l'Estat modern, en els segles XVIII i XIX, va començar a desenvolupar unes noves "arts de govern", processos conduïts per diverses institucions (l'escola, la família, la presó, etc.) a partir de les quals l'individu interioritzaria formes d'**autogovern**. Fent més complexa la noció clàssica de *poder*, Foucault va analitzar l'articulació entre un poder sobirà, coercitiu i disciplinari, juntament amb un sistema subtil d'ordres que seran **interioritzades** pels subjectes (biopolítica). Miller i Yúdice incideixen sobre aquest punt argumentant el següent:

"De acuerdo con el proyecto de gubernamentalidad, la aparición de una filosofía del gusto en el siglo XVIII desplazó la autoridad social afincada en la religión y el Estado teocrático, asignándola a lo social en cuanto terreno privilegiado donde se regularía el comportamiento en la edad moderna. Analizando la situación desde esta perspectiva, cabe considerar que la pedagogía y el ejercicio del gusto se basan en la autoridad de una función fiscalizadora que el sujeto internaliza a través de la cultura."

Miller i Yúdice (2004, pàg. 21)

Aquests autors no són els únics a reflexionar sobre l'estreta vinculació entre els orígens de la política cultural i la governamentalitat; cal assenyalar altres autors i autores que també han emfatitzat aquest punt, com ara Toni Bennett (1998), Lewis i Miller (2003) o Jim McGuigan (2004). Aquests autors han treballat d'una manera extensa sobre aquest procés en què el poder, més que com un dispositiu autoritari, centralitzat i vertical, s'entén com un **dispositiu relacional**, que s'estén i reproduïx a partir dels mateixos subjectes. És des d'aquesta concepció del poder que el foment i la gestió d'una certa cultura es pot entendre com un **dispositiu biopolític** que, pel fet d'integrar una sèrie de valors predeterminats que el subjecte interioritza, té efectes en la manera de relacionar-se amb els altres i en la manera de comprendre el seu entorn.



Michel Foucault

#### Idees de Foucault

Per a conèixer més bé les idees de Foucault i els canvis en les formes de govern que es comencen a formular en els segles XVIII i XIX en l'Estat modern, és interessant consultar alguns dels autors més destacats dels anomenats *governamentalitat studies* ('estudis sobre governamentalitat'). Una referència destacada és el llibre *Powers of freedom* (1999) del sociòleg britànic Nikolas Rose.

## Construcció del gust

Terry Eagleton, en el llibre *La estética como ideología* (2006), explica que, a partir de la Il·lustració, la construcció del gust per mitjà de l'estètica es concep com un complement necessari a la raó, i funciona com a mediador entre el particular i l'universal; d'aquesta manera l'experiència estètica ha d'ajudar a perfilar el nou subjecte moral, la seva escala de valors i el seu codi ètic, i permetre imaginar un àmbit en què es puguin reconciliar idealment la llibertat i la voluntat, el desig i la llei. En definitiva, Eagleton concep l'estètica com un mecanisme de legitimació d'un poder no impositiu, ja que una vegada enderrocat l'absolutisme, els governs necessiten desenvolupar maneres d'exercir el poder que no siguin coercitives.

### 1.2. L'esfera pública

Per facilitar que tota la ciutadania pogués contemplar les obres d'art i gaudir-ne, l'Estat havia de generar una sèrie d'institucions i llocs públics per a poder accedir-hi. Aquest és l'origen dels grans museus, les pinacoteques i les galeries públiques, que posaran a disposició del públic obres d'art que fins aleshores només estaven a l'abast de la corona o l'aristocràcia.

A partir d'aleshores es començarà a concebre l'anomenada *esfera pública*, és a dir, un espai aparentment neutre on les persones es puguin trobar, intercanviar idees, reflexionar i aprendre amb les grans obres d'art de la història. La seva bellesa de caràcter transcendent servirà de catalitzador del pensament als subjectes que se'n nodreixin sense prejudicis ni idees preconcebudes, de manera que es podran cultivar per mitjà de la seva bellesa, assumida llavors en un marc universal.

L'Estat haurà de decidir quants museus obre, on els obre, quants diners concedeix per a construir-los, i, la qüestió més important, quines obres hauran d'entrar o no en aquestes col·leccions. D'aquesta manera, l'Estat serà concebut com un estament legitimat per a donar accés a la cultura, però també com un regulador important del gust dels espectadors. La ciutadania delegarà la decisió sobre els continguts dels espais artístics als organismes públics de l'Estat. En la constitució d'aquests ideals –en què el paper de l'Estat s'entendrà com un organisme educador i generador d'un gust molt determinat–, alguns autors qüestionen els ideals de bellesa que es normalitzen.

#### 1.2.1. Jürgen Habermas

El filòsof alemany **Jürgen Habermas** (1929-), membre de l'Escola de Frankfurt, ha analitzat críticament la **neutralitat** que es considerava que tenia la noció d'*esfera pública*. En llibres com la *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Habermas, 1962) el filòsof alemany argumenta que l'esfera pública sempre va ser un espai políticament marcat, que afavoria la reflexió d'homes blancs de la burgesia sobre assumptes particulars. La presumpta universalitat de l'art es posa en dubte i argumenta que l'esfera pública està composta per un gran nombre d'espais diferents, com ara cafeteries, salons, mitjans de comunicació o galeries públiques.

Diferents moviments contraculturals i socials qüestionaran la centralitat de l'Estat com a única entitat amb potestat per a decidir sobre assumptes culturals, de manera que se suggereix que la idea de bellesa il·lustrada és eurocèntrica, masculina i burgesa.

Si bé l'Estat era l'encarregat de preservar aquestes obres, de garantir que l'esfera pública pogués continuar existint i que els ciutadans poguessin gaudir de les virtuts de la cultura, el segle XX serà testimoni d'una sèrie de crítiques adreçades als ideals de bellesa i a les manifestacions culturals que les encarnaven.

### Danys provocats per Mary Richardson a la *Venus del mirall*

El 1914, Mary Richardson, militant del moviment sufragista, va entrar a la National Gallery de Londres i va provocar danys importants a la *Venus del mirall*, de Velázquez, en una de les primeres manifestacions feministes en contra del cànon universal de bellesa que tenia el nu femení com un dels referents. Aquesta acció es recorda com una de les icones de l'acció directa contra obres d'art i a l'executora li va valer el sobrenom *Slasher Mary*.



Jürgen Habermas



A la dreta, Mary Richardson. A l'esquerra, el detall d'una fotografia publicada el 1914 (després de les tasques de restauració) que mostra els danys que va dur a terme Mary Richardson a la *Venus del mirall*.

Paral·lelament, es posaria en dubte la noció de **bon gust** a la qual autors centrals en la teoria i la crítica cultural com **Raymond Williams** van atorgar un origen burgès. D'aquesta manera es criticarà la noció del gust i s'analitzaran els discursos que el sostenen, intentant detectar i situar històricament els valors que es naturalitzen com a universals, però que pertanyen a subjectes amb qualitats socials, culturals i econòmiques particulars que no es poden prendre com a models estàndard o que representin els diferents estrats socials.

En aquest procés cal destacar l'obra del sociòleg francès **Pierre Bourdieu**, *La Distinció* (1984), en què analitzarà detalladament la **construcció del gust** com un element polític, destinat a controlar la ciutadania i a preservar i reproduir un cert ordre social. Davant d'aquestes crítiques, l'Estat haurà de redefinir el rol que té i repensar el paper de les polítiques culturals, ja que si no existeix cap ideal de bellesa, quines obres caldrà preservar? Qui ha de legitimar el gust o cal una entitat que el legítimi? A quines manifestacions culturals s'ha de garantir l'accés?, i si la cultura tal com es concebia ja era un element polititzat, és possible establir una política cultural que no respongui a finalitats partidistes?

Aquests debats es repetiran al llarg del segle XX i ens acompanyaran al llarg del segle XXI sense que s'hagi trobat una solució única o definitiva a totes aquestes problemàtiques, amb la qual cosa s'originaran diverses maneres d'entendre tant la **funció** que tenen les polítiques culturals com els **models** que s'han d'implementar per a gestionar-la.

#### Vegeu també

En l'apartat 2, "Diferents models", d'aquest mòdul es desglossen els models principals i els referents corresponents.

#### Reflexió: la funció de la cultura

L'Estat haurà de decidir quina cultura promou i subvenciona, com ho fa i on ho fa. Veurem que l'Estat dissenya una sèrie d'institucions destinades a realitzar aquest tipus de decisions. Així i tot, si pensem que la bellesa ja no és (i mai no ha estat) universal, i per tant, no tindrà el mateix efecte enaltidor que Kant li atribuïa per a la humanitat, per quines raons l'Estat ha de finançar la cultura? Cal que l'Estat obri museus o centres d'art? És desitjable subvencionar la cultura? El segle XX serà testimoni de discussions cícliques sobre la funció de la cultura pública i sobre si és desitjable i necessària.

Els diferents estats la finançaran amb objectius molt diferents, els partits nacionalistes veuran en la cultura una eina de producció identitària, altres països la utilitzaran per a millorar la imatge que tenen a escala mundial, els Estats Units la van usar durant la Segona Guerra Mundial com a estratègia diplomàtica, l'antiga Unió Soviètica la va fer servir com a arma propagandística, ciutats com Berlín la van emprar durant la guerra freda com a imatge de desenvolupament i d'altres com Barcelona la utilitzaran com un mitjà per a atreure turisme. Així i tot, ningú no aconseguirà demostrar que la cultura o l'art són bons o desitjables per si mateixos, raó per la qual l'Estat els ha de subvencionar. Paral·lelament, els productors de cultura demandaran un ús no instrumental de la cultura per part de l'Estat.

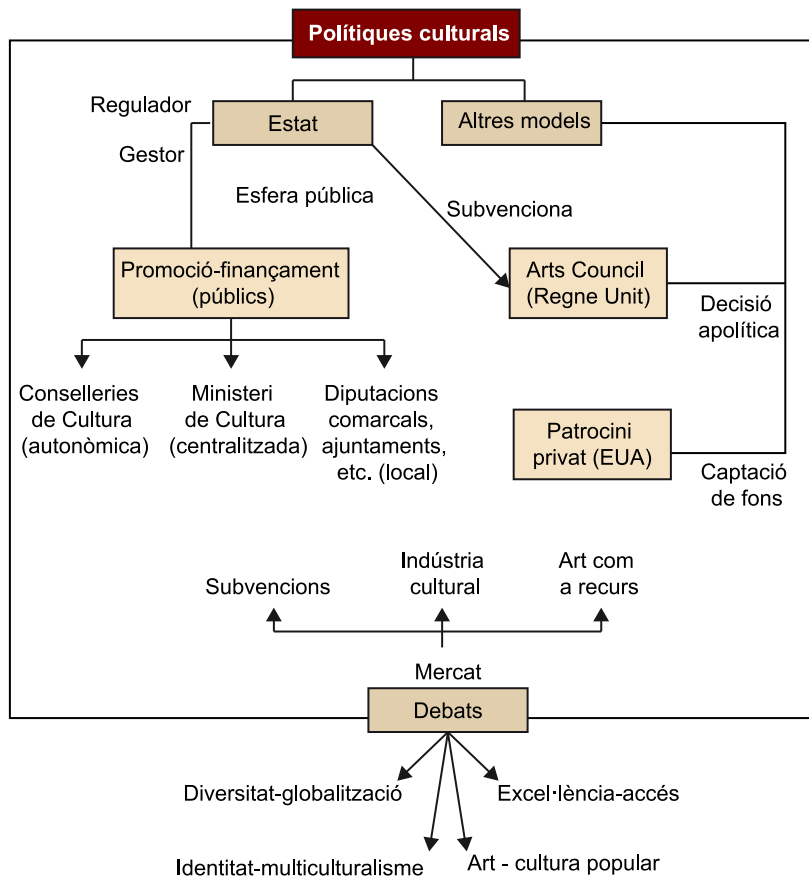
Organitzacions internacionals com la Unesco, que és l'encarregada de confeccionar informes i promoure polítiques culturals internacionals, han defensat la necessitat d'entorns culturals forts per a ajudar al desenvolupament i el creixement econòmic de països en via de desenvolupament. La cultura, l'art o la música s'associen al benestar i el progrés de les persones, però totes aquestes categories són abstractes i en cap cas no ajuden a entendre quin tipus de manifestacions artístiques cal promoure o com han de ser les institucions que ho fan.

Així doncs, la política cultural serà un espai de debat viu i canviant, subjecte a crítiques constants i a processos de redefinició.

## 2. Diferents models

Cada Estat ha establert models diferents amb els quals es pot gestionar la cultura i des dels quals es poden promoure polítiques culturals. Alguns continuen associant el poder d'Estat amb la presa de decisions culturals, d'altres han dissenyat organismes que puguin mantenir una certa autonomia dels partits polítics i uns altres han optat per models en què el sector privat té un paper molt rellevant. En aquest apartat veurem en què consisteixen cadascun d'aquests models de gestió de la cultura així com les polítiques culturals que desenvolupen i les nocions de cultura de les quals parteixen.

Diferents models de gestió de la cultura i debats que en deriven.



Font: elaboració pròpia

### 2.1. Ministeri de Cultura

Un dels principals òrgans de regulació i administració de la cultura han estat els **ministeris de cultura**, entitats estatals que tradicionalment han centralitzat les competències relatives als afers culturals. Aquest model imperant a Europa troba a França el seu màxim exponent. El model francès, marcadament estatalista, ha estat un referent per a molts altres països europeus (en què s'inclou l'Estat espanyol), i aglutina tot un seguit de maneres de concebre la política cultural en què l'Estat és el màxim garant de l'accés a la cultura,



l'encarregat de finançar-la amb l'objectiu de **democratitzar-la**. Aquest model, que es va consolidar a mitjan segle XX, ha estat criticat per la tendència que té a la centralització i perquè posa la cultura al servei d'interessos polítics.

### 2.1.1. André Malraux

L'any 1959, el president Charles de Gaulle va nomenar **André Malraux** (1901-1976) ministre de Cultura, el qual va ocupar el càrrec fins al 1968.

Malraux va dissenyar un model de ministeri les decisions del qual s'havien de prendre tenint en compte la cerca de l'**excel·lència de les arts** i rebutjava qualsevol forma de cultura popular.



André Malraux

Des d'aquest Ministeri, altament centralitzat, es va dissenyar el pla de les *maisons des jeunes et de la culture*<sup>1</sup> –del qual Malraux va ser pioner– que es van anar instal·lant en les diverses regions franceses. Aquest pla de “cases culturals” no es va implementar del tot per falta de recursos econòmics. No ha estat fins ben entrada la dècada dels vuitanta que el Govern francès ha començat a descentralitzar les seves competències i ha establert departaments de cultura en les diverses regions. Un altre problema que es trobaria Malraux és la distribució de pressupostos, ja que, si bé és veritat que les *maisons des jeunes et de la culture* constituïen la seva acció cultural més ambiciosa, no havien de restar fons a les formes de cultura ja instaurades, com els grans museus o la Casa de l'Òpera, que absorbirien una gran part del pressupost total destinat a sufragar la cultura.

<sup>(1)</sup>Cases culturals.

França és, sens dubte, el país en què el model de gestió de la cultura basat en un ministeri de cultura ha tingut més arrelament. Alguns autors argumenten que, en part, això és a causa d'una tradició històrica per mitjà de la qual la monarquia absolutista va centralitzar la presa de decisions sobre la cultura, prenent-la com un element per a mostrar el poder que tenia.

#### Vegeu també

En els subapartats 2.1.2, “Kim Eling” i 2.1.3, “Marc Fumaroli”, ens apropem a aquestes reflexions i a d'altres per mitjà del treball realitzat per dos destacats analistes culturals que han investigat a fons el cas francès. Això ens permetrà conèixer millor l'origen dels ministeris de cultura a partir del referent que ha tingut més influència en la concepció, el disseny i la implementació d'aquests ministeris.

### 2.1.2. Kim Eling

En el llibre *The politics of cultural policy in France* (1991), l'analista cultural **Kim Eling** (1943-) destaca l'important paper que assumirà l'Estat en termes de cultura a França. Com ell mateix escriu:

“En poques democràcies liberals les polítiques culturals governamentals tenen un paper tan destacat en el discurs polític, o el govern té una implicació tan important en la vida cultural d'una nació, com en el cas de la França contemporània.”

Eling (1999, pàg. 1)

Un dels motius amb els quals Eling justifica aquestes idees és que una gran part d'aquestes polítiques i maneres de concebre la cultura són una herència directa de la monarquia absolutista francesa. Segons l'autor, ens hem de remuntar

a aquest moment històric per trobar les formes primigènies de concebre la política cultural. Les següents s'aniran adherint com capes a aquest marc inicial que determinarà una part del rumb institucional que se seguirà.

Eling veu en les grans obres absolutistes el germen del que després seran les grans obres culturals o *grands travaux* que cada dirigent erigirà per mostrar l'important paper que té l'Estat en la cultura, com ara la Piràmide del Louvre, l'Òpera de la Bastilla, la Ciutat de la música o la Très Grande Bibliothèque, per esmentar-ne algunes de les més significatives. L'Estat francès contemporani heretarà del pensament absolutista el caràcter centralitzador i vertebrador de la cultura. D'aquesta manera assumirà dos papers complementaris:

“El de mecenes, oferint suport directe als artistes i a les institucions culturals, però també el de censor, imposant controls estrictes a la producció i la distribució d'obres d'art.”

Eling (1999, pàg. 1)

Una interpretació possible de les polítiques dutes a terme per Malraux, segons Eling, és un intent de combinar l'objectiu de la **democratització cultural** amb el concepte tradicional d'**excel·lència artística**, és a dir:

“La política cultural es va concebre com el procés d'apropar l'«alta cultura» a la gent.”

Eling (1999, pàg. 5)

Aquest perfil robust de l'Estat en assumptes culturals ha rebut diverses crítiques, entre les quals podem destacar la de l'historiador i assagista francès Marc Fumaroli.

### 2.1.3. Marc Fumaroli

**Marc Fumaroli** (1932-) és catedràtic de la Sorbona i del Collège du France i ha dedicat una gran part de la seva carrera a l'estudi de la retòrica i de la literatura francesa. En el llibre *El Estado cultural* (2007) duu a terme una historiografia de les polítiques culturals franceses, i acusa l'Estat de convertir-se en el que anomena un *Estat cultural*.

L'**Estat cultural** es caracteritza “por gozar de un monopolio de hecho sobre la educación y la televisión y que practica además una política cultural” (Fumaroli, 2007, pàg. 24).



Marc Fumaroli

Si bé Fumaroli accepta que la centralitat de l'Estat en temes de cultura ha estat una constant a França, considera que amb l'adveniment de la Cinquena República Francesa, aquest fet encara es va accelerar més. En paraules seves:

“La V República socialista se ha pretendido enteramente cultural. Ningún otro Estado democrático ha rematado un edificio tan compacto con mirar a la cultura; ninguno tiene, como Francia, un jefe de Estado cultural, ninguno se ha aferrado con tal tenacidad a mantener el control de la televisión.”

Fumaroli (2007, pàg. 172)

Fumaroli<sup>2</sup> situa Malraux com l'iniciador d'aquest Estat cultural, a qui concep com un polític dirigista, que va desenvolupar una “ideología cultural de Estado” a França i en l'Administració francesa. Aquesta ideologia que critica Fumaroli és una combinació de diverses concepcions basada en un posicionament d'esquerres, una voluntat de “democratitzar” o facilitar l'accés a la cultura i un cert esnobisme respecte al que s'hauria de considerar cultura i a les manifestacions culturals populars a les quals l'Estat no hauria de donar suport. Malraux, amant de la literatura, la poesia i la pintura, tindrà problemes importants per a acceptar manifestacions culturals l'“excel·lència de les quals” posa en dubte –era coneguda i manifestada l'aversion que tenia per la *chanson* francesa i per altres formes de cultura popular.

<sup>(2)</sup>Fumaroli (2007, pàg. 157).

Segons Fumaroli, el Ministeri de Cultura dissenyat per Malraux és part d'un entramat polític d'esquerres que té com a objectiu principal polititzar la societat per mitjà d'una ideologia molt determinada. Per aquest motiu, Fumaroli no dubta a traçar analogies entre Malraux i Lenin o Stalin, argumentant el següent:

“Es verdad que los «intelectuales antifascistas» a los que pertenecía Malraux [...] tenían sus mítines en las Casas de la Cultura. El dirigismo cultural de Stalin les parecía un modelo, y la mejor respuesta posible al dirigismo de Hitler y Mussolini. Su problema era atraer al pueblo a su causa, y Malraux no era el único en pensar que las artes podían ser eficaces amantes.”

Fumaroli (2007, pàg. 99)

Una línia molt clara demarcarà la cultura i la separarà de les cultures populars; les que consumeixen les masses o les produïdes industrialment que no tindran lloc en l'edifici cultural malrauxià. Fumaroli escriu que Malraux:

“En 1968 conoció un primer y amargo fracaso. Por haber «cosificado» la cultura, éste tuvo que descubrir que los beneficiarios de esas cosas, le reclamaban otros objetos culturales de primera necesidad, los artefactos y placeres del mercado de tiempo libre.”

Fumaroli (2007, pàg. 164)

La societat exigia a l'Estat poder gaudir d'altres manifestacions culturals, no acceptava l'excel·lència com a única forma de validació.

D'aquesta manera, el ministeri que va concebre Malraux es posarà en crisi i els seus successors buscaran una via intermèdia entre l'excel·lència i la democratització de la cultura.

No serà fins a l'any 1981, quan el president François Mitterrand assumeix el poder, que una sèrie de canvis profunds començaran a reformular la base que fins ara sostenia una visió de la cultura com a competència estatal. Tal com ens indica Eling sobre Mitterrand:

“Amb cap altre president va ocupar el Ministeri de Cultura un lloc tan important, tant en termes de prestigi i reconeixement social com en els mitjans econòmics que es van posar a disposició seva.”

Eling (1999, pàg. XIV)

Mitterrand va nomenar un controvertit i mediàtic ministre de cultura, **Jack Lang**, que va deixar una empremta profunda en el Ministeri i el va sotmetre a una sèrie de reformes. Aquestes reformes van afectar tan sols el tipus de cultura que es considerava que havia de mantenir el Ministeri, i en cap cas no se'n va qüestionar la centralitat com a òrgan d'administració de la cultura francesa. Eling continua argumentant que, si bé:

“Malraux i els seus successors van expressar de manera oberta un desdeny per formes tradicionals de cultura com pot ser la *chanson*, [...] Lang, al contrari no tan sols acceptarà que la cultura popular no és inferior a altres formes culturals, sinó que treballarà d'una manera activa per expandir les funcions del seu Ministeri i poder incorporar altres manifestacions artístiques.”

Eling (1999, pàg. 8)

D'aquesta manera, Jack Lang comença a reconèixer que cal conciliar la Cultura amb majúscules amb altres manifestacions que tinguin un perfil més marcadament econòmic o popular. Amb això, per primera vegada en la Cinquena República, el Ministeri de Cultura subvenciona formes d'“art menor”, manifestacions de cultura popular i duu a terme les primeres aproximacions a les indústries culturals. Per a Eling això:

“Representarà un important canvi d'orientació de les polítiques culturals establertes per Malraux en què garantir l'accés a la cultura es percebia com un servei públic i en què altres formes de cultura vinculades a l'economia de mercat es veuran com a simples formes d'entreteniment.”

Eling (1999, pàg. 9)

Per a reforçar aquesta idea, Fumaroli es val d'unes declaracions significatives que Jack Lang va fer per a la revista *Playboy* el 1981:

“«Me gustaría que se viera la cultura como placer, goce y no como deber, pedantería, privilegio de casta u obligación mundana». Él (Jack Lang) ha conseguido identificarse mucho tiempo con esa definición de *music hall*.”

Fumaroli (2007, pàg. 180)

Malgrat aquest **gir cap al mercat**, el model de polítiques culturals francès romandrà essencialment centralista, protegirà la cultura francesa en molts casos i, per exemple en el cinema, obstaculitzarà la distribució nord-americana al país. Aquesta noció de l'Estat com a protector però també com a controlador de la cultura serà àmpliament debatuda i, en molts casos, altres països experi-

#### Vegeu també

En el subapartat 2.2, “Arts Council” d'aquest mòdul tractarem detalladament aquest model.

mentaran amb diferents organismes institucionals amb l'objectiu de divorciar la política d'Estat de la cultura. Un clar exemple d'aquesta intenció el trobem en l'Arts Council britànic.

### Lectures complementàries

Per a conèixer a fons el cas francès, tant els orígens del Ministeri de Cultura com les decisions que ha anat implementant en la cerca d'un paper menys predominant de l'Estat, són interessants els treballs d'Emmanuel Negrier:

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

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

## 2.2. Arts Council

El Regne Unit va ser un dels primers països a intentar desvincular la cultura dels interessos polítics directes, necessitat que s'havia reforçat a causa de l'ús instrumental de la cultura durant la Segona Guerra Mundial. Fou gràcies al poder polític que en aquells moments tenia l'economista John Maynard Keynes que, el 1946, es va aconseguir establir el que seria el primer **Arts Council** o Consell de les Arts. D'aquesta manera es trencaria una llarga tradició en l'Administració de la cultura que en el Regne Unit ja no estaria controlada per un ministeri de cultura sinó per un òrgan independent que havia de garantir que la política i la cultura es mantinguessin a "un braç de distància" (*arms length*) l'un de l'altre. Així, l'Estat havia de continuar subvencionant la cultura, garantint-ne l'accés i administrant el patrimoni, però les decisions no les prendria directament el Govern sinó un **organisme apolític** que intervindria entre l'esfera política i la cultural. L'Estat no deixarà de responsabilitzar-se per la cultura, però es procurarà una certa independència en la presa de decisions respecte a temes culturals.

**Jim McGuigan** és professor d'Anàlisi Cultural i director del programa de Sociologia en la Universitat de Loughborough. És autor de llibres com *Cool capitalism*, en què analitza les complexes articulacions entre producció cultural, subjectivitat i capitalisme. McGuigan ens recorda que al principi del segle xx:

"L'Estat intervenia en l'esfera cultural per subvencionar les arts, i això ho feia per aconseguir diferents finalitats de caràcter nacionalista, propagandístic, redistributiu i, en definitiva, regulant la producció i la circulació de formes simbòliques."

McGuigan (2004, pàg. 15)

Amb l'objectiu de trencar aquesta tendència al Regne Unit, es van establir diferents organismes institucionals destinats a promoure la cultura, però al mateix temps dotar-la d'autonomia política. Entre aquests organismes trobem els següents:



Jim McGuigan

“La BBC, l’Arts Council o English Heritage [...] que devien operar seguint el principi d’«arms length», en què els governs controlaven la distribució general de recursos per a aquestes organitzacions però no tenien potestat sobre les seves decisions o operacions diàries. Aquest principi es va establir per garantir la neutralitat política i la imparcialitat de les parts interessades.”

MacGuigan (2004, pàg. 38)

Aquests organismes havien de preservar els valors de la cultura i mostrar la importància que tenien a la nació. El valor públic de la cultura estava garantit per institucions que no es mourien al vaivé electoral i que estaven al marge dels dictats electorals.

Aquest model va tenir molt bona recepció i va servir de catalitzador cultural durant tota la postguerra i, ràpidament, altres països van optar per erigir organismes semblats com són els casos del Canadà, Finlàndia o Irlanda. Així i tot, l’ideal de mantenir un organisme de política cultural completament despolititzat ha entrat en crisi per diferents raons. L’Arts Council del Regne Unit va ser sotmès a crítiques per part dels *tories* en la dècada dels setanta, ja que veien en el Council un lloc de **cultura elitista** i políticament compromès amb els interessos de l’esquerra. Molts col·lectius de cultures minoritàries van atacar al seu torn un model de gestió de la cultura centralitzat i que semblava que defensava els interessos culturals d’uns quants. Però no seria fins ben entrada la dècada dels noranta que l’Arts Council rebria dos atacs que el deixarien en una situació força delicada:

1) D’una banda, la seva **desarticulació en consells regionals** (l’Arts Council of England, l’Scottish Arts Council i l’Arts Council of Wales) el 1994.

2) De l’altra, seria testimoni d’una pèrdua de competències, quan el mateix any el recentment elegit govern nou laborista va establir el **Creative Industries Task Force**, un grup de treball destinat a dinamitzar les anomenades *indústries creatives*, un model economicocultural que hauria de substituir formes anteriors d’entendre la gestió pública de la cultura.

Malgrat poder funcionar amb una certa independència, l’Arts Council continuarà basant una gran part de les seves decisions sobre la idea d’**excel·lència de la cultura**; no obstant això, aquesta noció entrarà en crisi a causa de diversos factors com ara els següents:

- La diversificació ètnica creixent que experimentarà el Regne Unit.
- La consolidació de discursos feministes.
- La proliferació de moviments subculturals.
- L’expansió dels mercats de consum d’objectes o serveis culturals.

L'Arts Council continuarà operant sota una lògica vertical i tenir accés a la presa de decisions en temes culturals per part de comunitats subordinades serà impossible. D'aquesta manera, al final dels setanta, tant la dreta com l'esquerra semblava que estaven d'acord a demanar noves maneres d'entendre el rol de l'Estat com a mediador i administrador de la cultura per mitjà d'un procés d'economització de la cultura.

### 2.3. Ministeris de cultura i governs autonòmics

L'Estat espanyol té un model inspirant en el model francès amb un Ministeri de Cultura que, fins a l'arribada de la democràcia, centralitzava una gran part de les decisions relacionades amb la cultura. Amb la vinguda de les comunitats autònomes, la presa de decisions es va descentralitzar.

En l'Estat espanyol, el màxim òrgan de govern en assumptes culturals és el **Ministeri de Cultura**. Malgrat que el Ministeri de Cultura té una gran part de les competències estatals en afers relacionats amb l'art i la cultura des de l'entrada de la democràcia, ha perdut una part de les competències que tenia i ara són gestionades directament per les diferents **administracions regionals**. D'aquesta manera, tenim un **model menys centralitzat** que el model francès que demostra la importància de la divisió per comunitats autònomes de l'Estat espanyol. Els governs regionals tenen conselleries de cultura amb competències culturals circumscrites a la comunitat en les quals operen. Aquestes conselleries finançaran i seran responsables de la xarxa de museus i centres d'art que en part són el centre d'atenció de la política cultural regional, com poden ser el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el Centre Gallec d'Art Contemporani (CEGAC) a Galícia o el Museu d'Art Contemporani de Castella i Lleó (MUSAC).

**Jorge Luís Marzo** (1964-), és analista cultural, comissari i escriptor i ha analitzat amb força detall les polítiques culturals de l'Estat espanyol. En un dels estudis elaborat juntament amb la també analista cultural Teresa Badia, Marzo reflexiona sobre el desenvolupament d'un **model mixt**:

- 1) D'una banda, es dissenya la gestió de la cultura agafant els preceptes del model francès.
- 2) De l'altra, la cultura ha de produir **rendibilitat**, entesa com un **recurs que té un impacte en el model econòmic del territori**.

En conjunt, el model pateix un control excessiu dels resultats quantitius que la cultura ha de generar, deixant de banda el teixit cultural que l'origina. Aquesta manera d'operar genera crítiques semblants a les que hem desglossat en l'apartat dedicat al Ministeri de Cultura. Segons els autors:

#### Vegeu també

En el subapartat 4.1, "Economització de la cultura" d'aquest mòdul s'aprofundeix sobre aquest tema.

#### Competències estatals

El Ministeri de Cultura és responsable del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, del museu del Prado, dels instituts Cervantes, etc.



Jorge Luís Marzo

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

Marzo i Badia (2006)

## 2.4. El patrocini privat

El model de política cultural que s'ha seguit als Estats Units és bastant diferent dels que hem vist anteriorment. A diferència d'Europa, els museus americans no subsisteixen econòmicament amb ajuda pública sinó que depenen del **mecenatge privat**. Els mecenes o benefactors destinen fons als museus o centres d'art que consideren més interessants, cosa que els reporta deduccions importants en els impostos que han de pagar posteriorment a l'Estat. Això es realitza en part gràcies a **lleis de patrocini i mecenatge de la cultura**, que faciliten que empreses i donants privats puguin rebre exempcions fiscals per les aportacions que efectuen.

Els centres culturals o artístics introdueixen **tasques de captació de fons (*fundraising*)** en els seus departaments, és a dir, tasques per a la captació de fons econòmics de mecenes privats que els permetran continuar operant. Això segueix la lògica d'una **certa democràcia directa** en què el públic decideix a quines formes artístiques ha de donar suport i a quines no. La mateixa ciutadania dóna diners a les institucions culturals que representen els seus interessos, d'aquesta manera l'Estat no ha de subvencionar manifestacions culturals amb les quals la comunitat d'usuaris no està d'acord.

Això es complementa amb un organisme de caràcter federal anomenat **NEA (National Endowment for the Arts)** que destina ajudes i subvencions a artistes, músics, actors, etc. i l'estructura del qual és similar a la del model Arts Council britànic.

### NEA, centre de controvèrsies

En la dècada dels noranta, el NEA va ser centre de controvèrsies, ja que grups de l'extrema dreta cristiana nord-americana van criticar que es destinessin fons públics a finançar projectes d'artistes com Andrés Serrano o Mapplethorpe. Consideraven que aquest tipus de treballs són moralment perniciosos i no s'haurien de pagar amb diners públics. Això va obligar a retirar certs fons destinats a la cultura que es van haver de compensar amb el patrocini privat.

#### Vegeu també

En el subapartat 2.2, “Arts Council”, d'aquest mòdul es tracta aquest model.





*Piss Christ*, imatge d'una de les polèmiques obres de l'artista Andrés Serrano

### 2.4.1. Bill Ivey

**Bill Ivey** va ser designat director del National Endowment for the Arts per Bill Clinton entre el maig del 1998 i el setembre del 2001. Ell mateix va elaborar una de les crítiques més recents a aquest model; es troben incloses en el llibre *Arts, Inc. How greed and neglect have destroyed our cultural rights* (Ivey, 2008). En el llibre es descriuen tots els problemes originats per **una extrema economitització** de la cultura i per la seva **privatització**. Des de la gradual pèrdua de patrimoni (perquè no n'és rendible la gestió), fins al problema de l'accés a material amb *copyright* passant per la valoració de la cultura en termes estrictament econòmics, el llibre desgrana el desgast de la cultura nord-americana a causa d'una dependència excessiva i el mesurament mitjançant indicadors determinats per interessos privats.

Com hem vist en cadascun dels models, tots proposen diverses maneres de gestionar la cultura i atorguen un paper o un altre al conjunt d'actors socials i institucionals (Estat, mercat, societat civil, etc.) que, segons el cas, podran actuar amb més o menys protagonisme. Com hem anat assenyalant, tots aquests models han tingut crítiques i han anat reformulant amb més o menys fortuna els seus preceptes. Tant la manera de concebre la cultura, les obres o les pràctiques a les quals s'ha de facilitar l'accés, les capes socials que poden gau-



Bill Ivey

#### Vegeu també

Per aproximar-nos una mica més a alguns d'aquests debats, els analitzarem amb més detall i veurem d'una manera sintètica els diferents posicionaments que els constitueixen en l'apartat 3, "Debats sobre la política cultural" d'aquest mòdul.

dir d'aquest accés com també els indicadors que han de mesurar l'efecte de la cultura, són elements que han creat controvèrsia i tensions entre els defensors d'un model o un altre.

### 3. Debats sobre la política cultural

#### 3.1. Excel·lència i accés

La política cultural sempre ha estat un espai de debat que ha donat lloc a nombrosos enfrontaments ideològics. Les diverses èpoques han marcat objectius diferents i han posat l'èmfasi en certes concepcions de cultura en detriment de moltes altres.

Com hem vist anteriorment, un dels conceptes més recurrents en la història de la política cultural és la noció d'**excel·lència**. Aquest concepte, que no té un significat unívoc, sempre s'ha relacionat amb una visió de la cultura bastant clàssica, en què unes manifestacions culturals determinades, ateses les qualitats que tenen, estan per sobre de qualsevol discussió i han de ser preservades per assegurar-ne el gaudi al conjunt de la ciutadania. L'excel·lència ha estat comunament identificada en les obres clàssiques, com els quadres de pintors com ara Velázquez o Ticià, en les formes de l'arquitectura clàssica o amb el treball de compositors reconeguts com Wagner o Mozart.

El legislador ha d'identificar les obres "excel·lents" de la història de l'art contemporani i preservar-les en museus o en grans institucions, ideats per a realçar-ne la bellesa. Des d'aquesta noció, el govern havia de saber què era bo per a la ciutadania i mostrar-li-ho.

Aquest terme va caure en desús en la dècada dels seixanta quan tot un seguit de col·lectius (feministes, minories ètniques, comunitats subalternes, etc.) van qüestionar la suposada bellesa i excel·lència de les grans obres d'art europees, realitzades sempre per homes blancs i admirades per les classes burgeses. Els governs socialistes van començar a canviar el discurs i el van enfocar en la noció d'**accés**, és a dir, el fet de facilitar que representants de tot l'estrat social poguessin veure els seus treballs en institucions públiques i que aquestes s'obrissin a tota classe de públics.

D'aquesta manera, l'**excel·lència** va esdevenir sinònim de *classicisme*, mentre que l'**accés** s'assimilava més com una part del procés de democratització de la cultura.

### 3.1.1. Chris Smith

En la dècada dels noranta, entre el 1997 i el 2001, sota el mandat del primer ministre britànic Tony Blair, **Chris Smith** (1951-) va ser ministre britànic de Cultura. Smith va recuperar el terme *excel·lència* per aplicar-lo en un pla integral de recuperació de la cultura al Regne Unit. Chris Smith va proposar un gir a aquesta dicotomia entre *excel·lència* i *accés*.

L'excel·lència seria el barem amb el qual es mesurarien les obres que caldria incorporar a les col·leccions, però aquestes s'havien d'obrir a tot tipus de públics i incloure programes educatius.

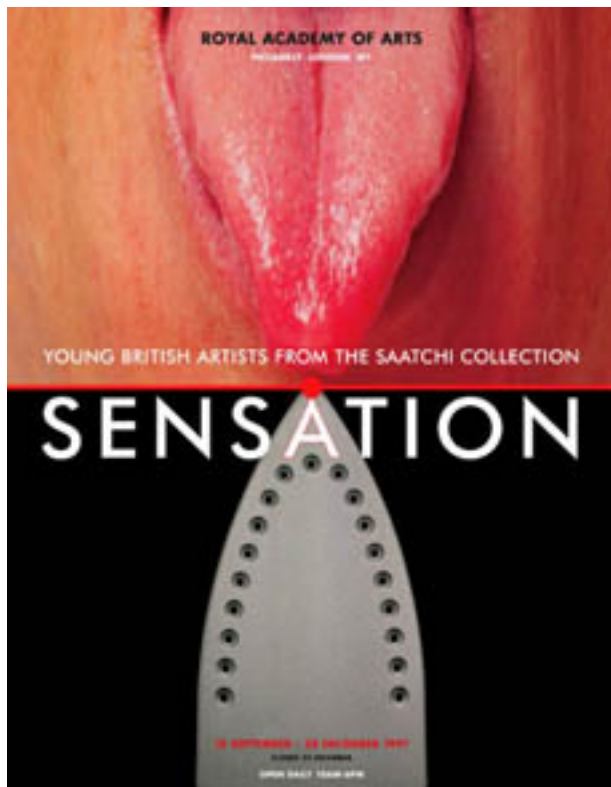


Chris Smith

Smith va apostar per no cobrar entrada i donar accés lliure al públic visitant, una mesura molt popular que va incentivar l'afluència massiva a museus com la Tate o galeries com la Whitechapel.

#### **Young british artists**

Durant el mandat de Chris Smith es va estimular un procés de popularització dels anomenats *young british artists* (YBA, 'joves artistes britànics'), procés que en part va aconseguir esborrar l'associació de l'art contemporani amb un gust minoritari. Un dels moments culminants d'aquest període va ser l'exposició *Sensation*, organitzada pel publicista Charles Saatchi a la Royal Academy of Arts. En aquesta exposició van participar molts dels artistes reconeguts amb la marca YBA, com Tracey Emin, Damien Hirst, Gillian Weiring, Gary Hume o Sarah Lucas. Aquesta provocadora exhibició es va convertir en un fenomen social i mediàtic en el Regne Unit i va ser mostrada en altres contextos com Nova York o Austràlia.



Imatge del llibre de l'exposició *Sensation*

### 3.2. Art i cultura popular

Paral·lelament al debat sobre l'excel·lència o l'accés, en va emergir un altre que ha tingut aparicions recurrents i que responia a un nou dilema: **l'art o la cultura popular** (*high or low art*). Si bé les polítiques culturals sempre s'havien preocupat per l'Art en majúscules, des de la dècada dels anys seixanta, un gran nombre de pràctiques originalment subculturals van començar a reclamar un lloc en les institucions i els espais públics. El món del còmic, del vídeo –o, més endavant, del grafit– generarien tot un seguit d'objectes i intervencions culturals que qüestionarien la divisió entre *Art* i *cultura popular* que havia servit als museus per a decidir sobre el que s'havia de col·leccionar o exposar i el que no.

La dècada dels noranta va ser testimoni d'una hibridació de moltes d'aquestes pràctiques, que gràcies a fenòmens artístics com **l'art pop** (*pop art*) havien començat a ser reconeguts per certes institucions.

#### Exemple de la hibridació dels noranta

Artistes com Raymond Pettibon compaginen la realització de còmics amb les exposicions d'art contemporani o el vídeo de guerrilla s'introdueix en el món de l'art per mitjà d'artistes com Martha Rosler o Antoni Muntadas. D'una manera gradual, les institucions artístiques deixen pas a manifestacions culturals sorgides en contextos alternatius o subculturals, malgrat que moltes figures crítiques s'oposaran a aquest tipus de convergències.



Imatge de la portada del disc LP *Goo*, del grup Sonic Youth, realitzada per Raimond Pettibon. És un clar exemple de la barreja entre *cultura popular* i *art contemporani*.

#### Exposició de grafitis

El 2009, la galeria Tate Modern de Londres va dur a terme una exposició de grafitis contemporanis i va deixar que alguns artistes, entre els quals hi havia Sixeart i Nunca de Barcelona o Os Gemeos de Sao Paulo, realitzessin murals en els murs exteriors de la galeria. En la Biennial de Sao Paulo que va tenir lloc la tardor del 2008, un grup de grafiters van envair l'espai expositiu que Ivo Mesquita, director de la Biennial, havia deixat buit. Com

a acte de protesta van fer grafitis a totes les parets fins que els van detenir. Novament, es va manifestar la tensió entre l'Art i la cultura popular.



Imatge de l'entrada a la Tate durant l'exposició

### 3.3. Diversitat i globalització

Una de les discussions més recents en relació amb la política cultural és la que enfronta la **globalització** amb la idea de **diversitat cultural**.

L'any 2001, la Unesco va aprovar la *Declaració universal sobre la diversitat cultural* en què proclamava que la diversitat és una font de riquesa cultural i que per això havia de ser preservada. Aquesta declaració naixia arran dels debats sobre la globalització i del fet que aquesta posava en risc la diversitat cultural dels diversos països del món. Les grans capitals de producció cultural –Hollywood i el cinema, Londres i l'art contemporani, Berlín i la música *techno*, etc.–, gràcies a les tecnologies digitals i a la facilitat per a la comunicació, accedeixen a racons del món que fins ara havien aconseguit preservar la seva diferència cultural.

La globalització de la cultura sembla que porta a l'**homogeneïtzació** i això va en detriment de la diversitat i la riquesa.

L'Estat francès va decidir a mitjan 1993 desafiar el GATT (Acord General sobre Aranzels i Comerç) i va proclamar el que van anomenar **excepció cultural** respecte a l'economia. Amb això defensaven el dret a protegir la seva producció cultural del lliure comerç i posar restriccions al nombre de pel·lícules estrangeres que es passarien en el país. El Govern francès va argumentar que la cultura no és una mercaderia com les altres, és excepcional perquè contribueix a generar una identitat francesa, raó per la qual s'ha de protegir d'un mercat liberal.

Els països en via de desenvolupament han acollit amb gran interès aquesta noció d'**excepció cultural**, ja que consideren que les seves cultures estan amenaçades pels mercats internacionals de béns culturals. Però caldria preguntar-se: existeix un art veritablement autòcton? Han de posar quotes els museus al nombre d'artistes estrangers que exhibeixen? Són les diferències lingüístiques motiu de diversitat cultural en l'Estat espanyol? Tot això ens ajudarà a pensar sobre si realment la globalització representa o no una amenaça per a l'art contemporani.

#### Lectura recomanada

Unesco (2001). *Declaració universal sobre la diversitat cultural* [en línia]. [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13179&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

### 3.4. Identitat i multiculturalisme

Com hem vist anteriorment, la batalla entre l'Art i la cultura popular va introduir en el panorama de les polítiques culturals tota una nova sèrie d'actors que fins aquell moment havien estat exclosos de la presa de decisió pel que fa a temes culturals. La dècada dels noranta va veure com les persones que tenen una procedència ètnica reclamaven un espai de representació dins de les institucions culturals. Si bé és veritat, com hem vist abans, que la cultura és un instrument que els estats poden utilitzar per a produir una identitat d'Estat, ara molts grups subalterns començaran a exigir que les seves identitats respectives es vegin reflectides en els espais institucionals.

En els anys noranta, les comunitats d'afroamericans, llatins, nadius, etc. es van coordinar per exigir al Govern nord-americà el lloc que consideraven que havia d'ocupar el seu art i la seva cultura en les institucions, ja que, fins aleshores, havien tingut vetada l'entrada. Aquest moviment es coneix com a **multiculturalisme** i, sens dubte, ha estat un veritable problema per als agents que es dediquen a la presa de decisions politicoculturals.

La **identitat nacional** ja no es veurà com un tot homogeni sinó que es configurarà com un **mosaic** amb nombroses tessel·les que responen a tradicions i històries culturals diferents.

Al Regne Unit es van crear institucions com l'Iniva (Institut Internacional d'Arts Visuals) que ha promogut l'art d'artistes com Chris Ofili, Yinka Shonibare o Isaac Julien. Paral·lelament, s'han promogut festivals multiculturals en què preval la diversitat i la diferència d'origens ètnics dels participants, però també han generat polèmiques com l'acceptació de signes religiosos com el burka, o costums culturals que per a unes certes comunitats autòctones poden ser censurables (com el dret al maltractament de la dona). D'aquesta manera veiem que encara no ha estat resolt el debat sobre una identitat cultural col·lectiva o un Estat multiètnic que assimili identitats culturals diverses.

### 3.4.1. Néstor García-Canclini

L'antropòleg argentí Néstor García-Canclini (1939-) ha analitzat els efectes de la globalització –que, per a eliminar-ne l'ambigüïtat, denomina *transnacionalització econòmica*– en la producció cultural i artística d'entorns locals. En textos com ara *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización* (Canclini, 1994) recull com la ràdio i la televisió, que es van utilitzar com a mitjans per a construir identitats culturals en països com Mèxic o l'Argentina, van anar perdent aquesta capacitat a partir dels anys vuitanta. Tal com indica Canclini:

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

Canclini (1994, pàg. 1)

Canclini no entén aquest procés com una abolició de les identitats locals, sinó com un **procés d'hibridació i multicontextual**:

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

Canclini (1994, pàg. 6)

#### Reflexió

Hi ha una pèrdua d'identitat local en aquest tipus de processos o és una manera d'adaptar-se a la realitat global?



Néstor García-Canclini

#### Processos d'hibridació

Un exemple dels processos d'hibridació i de l'articulació o tensió entre *identitat, globalització i multiculturalisme* el podem veure reflectit en les pinyates mexicanes, en què personatges popularitzats per mitjà de canals de comunicació i difusió massificats formen part dels productes que ofereixen els pinyaters. Aquesta barreja entre la cultura local i l'imaginari generat per la globalització no solament crea debats sobre l'adaptació o la dispersió de les identitats locals, sinó també sobre l'ús indegut o fraudulent de productes amb drets de propietat intel·lectual.



Pinyata de Buzz Lightyear, personatge de la pel·lícula *Toy story*



## 4. La cultura com a recurs

### 4.1. Economització de la cultura

Fins ara hem vist els diferents papers que pren l'Estat en els diversos models de gestió de la cultura. Les maneres de justificar tant el disseny d'aquests models com l'acció cultural són heterogènies: per raons ideològiques, per a dissenyar o fomentar una imatge o una identitat cultural concreta, pensant a fomentar la cohesió social, perquè es considera que la cultura genera valors i aporta coneixements que són bons en si mateixos, etc. Com hem vist al llarg d'aquest mòdul, s'han qüestionat la manera d'entendre què és i què no és cultura per part de les diferents polítiques culturals, la manera d'entendre la identitat cultural en els diversos models i el paper que han de tenir els diferents actors i organismes en aquests processos de gestió.

Amb la victòria del partit conservador britànic, que va significar la pujada al poder de Margaret Thatcher el 1979, i el triomf republicà amb Ronald Reagan al capdavant dels Estats Units el 1980, Occident experimentarà grans canvis en la seva cultura política i econòmica. Els estats nació seguiran un procés complex de relació amb el mercat, que durant una llarga època es pensarà com un espai per a la creació d'oportunitats; com un sistema més igualitari i democràtic d'organització sociopolítica. Aquesta planificació de caràcter neoliberal tindrà un clar efecte en la manera d'entendre el paper de la cultura i en la manera de formular les polítiques culturals. Com assenyala Jim McGuigan:

“En el passat el paper de la política cultural es va justificar de diverses maneres, entre les quals s'inclouia la necessitat de cobrir possibles fallades de mercat d'aquelles pràctiques que es considerés que tenien un valor cultural no reductible al valor econòmic. Malgrat que aquesta idea encara perdura d'una manera residual, s'ha vist llargament superada per una lògica estrictament econòmica.”

McGuigan (2004, pàg. 1)

A partir dels anys vuitanta en el Regne Unit, la gestió de la cultura i els diferents sectors que la formen, es veuran implicats en un profund **procés d'economització**. Aquest procés s'anirà estenent en diferents contextos europeus per mitjà del discurs de les anomenades *indústries culturals* i les *indústries creatives*, que serà replicat en altres contextos europeus i llatinoamericans. Aquest procés d'economització de la cultura s'ha analitzat en un marc més ampli des del qual es pot reflexionar sobre aquest canvi d'estatut de la cultura i de les polítiques culturals. Els usos i els valors que havia tingut tradicionalment la cultura es van transformant a mitjan anys vuitanta i en la dècada dels noranta sota el que s'ha assenyalat com un canvi de paradigma en la seva conceptualització i gestió: la **cultura com a recurs**.

## Indústries creatives i indústries culturals

La denominació *indústries creatives* busca aglutinar el conjunt de creadors que treballen en sectors com la moda, la publicitat, la música, l'art contemporani, el desenvolupament de programari, etc. Aquest discurs s'allunya de les **indústries culturals**, que designaven pràctiques econòmiques d'una escala diferent, com ara grans segells discogràfics i grans estudis cinematogràfics. El Govern del Regne Unit va realitzar accions de suport i foment de les indústries creatives al·legant que podien ser un motor productiu molt més condecordat a la realitat britànica, on no existien grans companyies de producció i distribució cultural, sinó un teixit de creatius que treballaven per a elles. El discurs i la base empírica d'aquesta economia creativa va ser desenvolupada per organismes com NESTA (National Endowment for Science, Technologies and Art).



*Creating innovation* (2008), un dels informes del NESTA sobre indústries creatives.

### 4.2. La cultura com a recurs

En un dels textos d'anàlisi cultural més referenciats durant l'última dècada, *El Recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (2002), George Yúdice argumenta que la cultura ja no es mesura pels efectes intrínsecs que té, sinó pel que es pot aconseguir per mitjà d'aquesta cultura.

La **cultura** es considera així un pretext, una eina potent que pot fomentar la cohesió social, resoldre conflictes, promoure el desenvolupament econòmic, ajudar a combatre l'exclusió, contribuir a la integració, promoure el turisme, crear identitats metropolitanes o servir com a eina pedagògica.

Segons Yúdice, ja no s'invertirà en cultura per les qualitats espirituals o estètiques sinó per les capacitats extrínseques; la cultura no serà pensada com una cosa en què cal invertir sinó com un pretext per a fomentar solucions a problemes socials, econòmics o polítics.

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

Yúdice (2002, pàg. 25)

Això comportarà canvis a l'hora de mesurar l'impacte social de la cultura o justificar la inversió pública o privada. Tal com assenyala Yúdice:

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

Yúdice (2002, pàg. 27)

### **La cultura com a recurs de regeneració**

A Barcelona, la cultura s'ha planificat com un recurs per a fomentar el turisme i crear una “marca” que la reconegui internacionalment com una ciutat creativa.

N'és un bon exemple el barri del Raval. En aquest barri proper al centre de la ciutat s'han instal·lat tot un seguit d'infraestructures culturals que han reconfigurat tant les formes de consum com els estils de vida que hi havia en la zona. La inauguració del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) o el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) en els anys noranta i el trasllat actual de la Filmoteca de Catalunya a la rambla del Raval han fomentat una percepció diferent del barri. Els efectes produïts per aquestes infraestructures s'incrementen amb festivals de música com el Sónar o campanyes institucionals per a atreure artistes i creatius a la zona. La cultura actua així com un recurs per a **regenerar** el territori, atraient turisme i creant processos de requalificació urbana. Aquestes accions fomenten processos d'ennobliment (substitució social), un dels impactes negatius que poden comportar aquestes estratègies.



Grups de patinadors davant el MACBA de Barcelona

Amb aquest escenari, s'aplicaran canvis metodològics en el desenvolupament d'indicadors per a la cultura, atès que:

“El concepto se construye según **indicadores económicos** que permiten a los analistas determinar la salud de la economía y predecir el tipo de intervenciones que habrían de fortalecerla.”

Yúdice (2000, pàg. 30)

En aquesta nova visió de la cultura veurem l'estandardització del següent:

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

Yúdice (2000, pàg. 41)

### **Banc Mundial**

Les dues fites que situen definitivament la cultura com un factor de desenvolupament social i econòmic tenen com a principal protagonista el Banc Mundial. D'una banda, trobem la conferència sobre cultura i desenvolupament celebrada a Àfrica el 1992 i, de l'altra, el que es considera un punt d'inflexió en aquest canvi de concepció de la cultura, la conferència que el Banc Mundial va realitzar el 1999 a Florència juntament amb el Govern d'Itàlia i la Unesco amb el suggeridor títol *Culture counts*.

## Bibliografía

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

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

**Belfiore, E.** (2006). *Culture Vultures: is UK arts policy damaging the arts?*. Londres: Policy Exchange.

**Bennett, T.** (1998). *Culture: a reformer's science*. Londres: Sage.

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

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

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

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

**Eling, K.** (1991). *The politics of cultural policy in France*. Londres: Palgrave Macmillan.

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

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

**García-Canciani, N.** (1994). *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Mèxic: Grijalbo.

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

**Ivey, B.** (2008). *Arts, Inc. How greed and neglect have destroyed our cultural rights*. Califòrnia: University of California Press.

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

**Lewis; Miller** (eds.) (2003). *Critical cultural policy studies: a reader*. Londres: Blackwell.

**Marzo, J.; Badia, T.** (2006). *Las políticas culturales en el Estado español* [en línea]. <[www.soymenos.net/politica\\_espanya.pdf](http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf)>

**McGuigan, J.** (2004). *Rethinking cultural policy*. Maidenhead: Open University Press.

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

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

**Négrier, E.** (2005). "El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia: ¿excepción cultural o excepción institucional?". *Periférica: Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio* (núm. 6, pàg. 23-41).

**Rose, N.** (1999). *Powers of freedom. Reframing political thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

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

**Unesco** (2001). *Declaració universal sobre la diversitat cultural* [en línea]. <[http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=13179&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)>

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

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

**YProductions** (2009). *Nuevas economías de la cultura* [en línea]. <[http://www.ypsite.net/recursos/investigaciones/documentos/nuevas\\_economias\\_cultura\\_yproductions.pdf](http://www.ypsite.net/recursos/investigaciones/documentos/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf)>

