



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

FONCA: UN ANÁLISIS, VIEJOS RETOS, NUEVAS ESTRATEGIAS

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRO EN GOBIERNO Y ASUNTOS PÚBLICOS

PRESENTA:

JOSÉ ERNESTO ALONSO HERNÁNDEZ

TUTOR

DR. OMAR GUERRERO OROZCO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

FONCA: UN ANÁLISIS, VIEJOS ERRORES, NUEVOS RETOS, NUEVAS  
ESTRATEGIAS.



“Todo es arte. Todo es política.”

Ai Weiwei

“Porque, en realidad, cualquiera de las artes, pero no nada más éstas, cualquiera de las actividades humanas, si lo ves bien, no es más que collage. Es juntar cosas disímbolas, diversas, y hacer una nueva construcción, producir algo diferente, un arreglo distinto; esto vale lo mismo para la cocina que para la ingeniería o la arquitectura. Nosotros realmente no creamos nada, en el sentido estricto de la palabra. Nosotros no somos creadores. Aquí cito a Carl Sagan, con una frase de él que me encanta: ‘Si quieres hacer un pay de manzana desde cero, primero tienes que inventar el universo.’ Es cierto. Ninguno de nosotros tiene esa capacidad. Todo lo hacemos con elementos que ya existen, y que nosotros no hemos creado. En ese sentido, todo lo que hacemos es collage.”

Alberto Blanco



# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS .....	8
INTRODUCCIÓN .....	12
CAPÍTULO UNO: EL ORIGEN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LOS PROBLEMAS DE SU INVESTIGACIÓN.....	18
1.1 ACLARACIÓN INTRODUCTORIA .....	20
1.2 BREVÍSIMA HISTORIA DE LAS POLÍTICAS CULTURALES O EL HUMANISMO COMO TRÁGICA INGENIERÍA CIVILIZATORIA.....	22
1.2.1 παιδεία (LA PAIDEÍA).....	22
1.2.2 LA HUMANITAS .....	27
1.2.3 LA TRAGEDIA Y EL POST-HUMANISMO .....	33
1.3 LA UNESCO .....	36
1.4 LOS ESTUDIOS CULTURALES.....	37
1.5 CONSIDERACIONES NECESARIAS SOBRE LA INVESTIGACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES	39
CAPÍTULO DOS: DESCRIBIR PARA MODELAR Y MODELAR PARA ESCULPIR.....	44
2.1 EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN .....	46
2.2 ¿QUÉ ES LA CULTURA? ¿UNA PREGUNTA SIN RESPUESTA? .....	55
2.3 ¿CÓMO DEFINIR ARTE? .....	60
2.4 Y ENTONCES, ¿QUÉ SON LAS POLÍTICAS CULTURALES? .....	67
2.5 SOBRE LO IMPRESCINDIBLE DE LAS POLÍTICAS ORIENTADAS AL ARTE.....	76
CAPÍTULO TRES: LOS MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL.....	88
3.1 EL VALOR CULTURAL Y LOS MOTIVOS DE LA INTERVENCIÓN GUBERNAMENTAL EN LA CULTURA Y LAS ARTES .....	90
3.1.1 EL VALOR CULTURAL .....	90
3.1.2 SOBRE EL VALOR INTRÍNSECO .....	92
3.1.3 SOBRE EL VALOR PÚBLICO .....	96
3.1.4 EL ARGUMENTO DE LA FALLA DE MERCADO.....	104
3.1.5 EL ARGUMENTO DEL BIENESTAR SOCIAL.....	109
3.1.6 EL ARGUMENTO INSTRUMENTAL.....	114
3.2 LOS MODELOS DE CHARTRAND Y McCAUGHEY .....	123

3.2.1 EL MODELO INGENIERO, UN VIEJO CONOCIDO .....	127
3.2.2 EL MODELO ARQUITECTO, EL GIRO ASISTENCIAL .....	131
3.2.3 EL MODELO PATROCINADOR, LA DISTANCIA DEL BRAZO.....	134
3.2.4 EL MODELO FACILITADOR, UNA POLÍTICA SIN POLÍTICA .....	137
CAPÍTULO CUATRO: FONCA: VIEJOS RETOS, NUEVAS ESTRATEGIAS .....	142
4.1 FONCA, ANTECEDENTES INTERNACIONALES: EL ARM’S LENGHT COMO PRINCIPIO IDEOLÓGICO Y LA INFLUENCIA MUNDIAL DE LOS ARTS COUNCIL.....	144
4.2 FONCA, ANTECEDENTES NACIONALES: BREVÍSIMA HISTORIA DE LA POLÍTICA CULTURAL MEXICANA .....	151
4.2.1 NACIONALISMO Y LIBERALISMO: DE VASCONCELOS A SALINAS .....	152
4.2.1 LOS DOS DECRETOS: CONACULTA (Y FONCA) Y LA NUEVA SECRETARÍA DE CULTURA.....	160
4.2.2 LOS FLUJOS DE FONCA.....	162
4.2.3 PROBLEMAS.....	162
4.2.4 POLÍTICAS PÚBLICAS .....	163
4.2.5 ARREGLO POLÍTICO .....	165
4.2.6 VENTANA DE OPORTUNIDADES .....	168
4.2.7 EMPRENDEDORES DE POLÍTICAS.....	169
4.2.7 EL EQUILIBRIO PUNTUADO DE LA SECRETARÍA DE CULTURA Y POR QUÉ NO DESAPARECIÓ FONCA.....	170
4.2.8 EL FONCA DEL FUTURO: LA DEPENDENCIA DEL PASADO .....	175
4.3 FONCA: RETOS Y ESTRATEGIAS.....	177
4.3.1 LA ESTRATEGIA DE LA SELECCIÓN. ¿CÓMO SELECCIONAR? .....	183
CONCLUSIONES .....	194
BIBLIOGRAFÍA .....	202



## AGRADECIMIENTOS

*CONACYT atavis edite regibus  
O et praesidium et dulce decus meum!*<sup>1</sup>

Esta investigación y este esfuerzo están dedicados a mi madre, primeramente; pero también a mi amorosa y grande familia que ha estado a mi lado, muy cerca, aunque el océano nos separara.

También, hay mucho que agradecer a quienes contribuyeron a que esta investigación existiera. Es necesario agradecer a Conacyt, sin cuya beca este esfuerzo habría sido imposible; a la Facultad de Filosofía y Letras, responsable de mi formación primera, que me dotó de las herramientas y habilidades necesarias para investigar, y que llevo siempre en mi esencia. A la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por acogerme, confiar en mí y darme la oportunidad de cursar este posgrado en un área que me era ajena. A mi tutor, el Dr. Omar Guerrero Orozco, por su paciencia y amplio conocimiento que me ayudó a acoplarme a lo que para mí era una forma inédita de trabajo y me guió siempre con

---

<sup>1</sup> «CONACYT descendiente de los antiguos reyes etruscos,  
oh mi fuerte defensa, mi dulce honor».

Adaptación de un verso de Horacio. En el original en lugar de a CONACYT, agradece a Mecenas.

sus recomendaciones y consejos. Al cuerpo docente del programa de maestría cuyas doctas lecciones aprecié con avidez.

Pero es que esta investigación ha sido realizada en dos continentes, América y Europa. Ha sido realizada en dos universidades y en dos contextos diferentes, por lo que hay aún mucha gente a la cual agradecer y reconocer.

Del lado británico, es imposible no hacer mención de la que fuera la personalidad más influyente para mí en esta empresa: la Dra. Anna Rose Upchurch, quien fue mi tutora extranjera mientras me encontraba en Inglaterra, e hizo el favor de enviarme su libro inédito y mostrarme la principal discusión del campo, la metodología a seguir y los modelos de política; y que además me ofreció su amistad y su crítica constructiva. Desafortunadamente la Dra. Upchurch falleció mientras yo me encontraba aún en Inglaterra, sin embargo siempre recordaré su amabilidad y diligencia para conmigo. Su nacionalidad estadounidense y su condición de migrante en el Reino Unido hacían de ella un ser humano comprensivo y sensible a la nostalgia de la tierra natal, y era por esto que su personalidad era tan comprensiva y cálida; fue ella quien me mostró la dirección definitiva que esta investigación debía tomar, por lo cual, donde quiera que se encuentre, estaré infinitamente agradecido.

Tengo que mencionar también a la Dra. Paola Merli, que después de un largo intercambio de correos tuvo a bien contactarme con la Dra. Upchurch a quien identificó como la indicada para guiar mi proyecto. Asimismo, a la Dra. Leila Jancovich, quien tomó el timón de mi tutoría en Inglaterra cuando la Dra. Upchurch dejó este mundo. Al Dr. Ben Walmsley, cuyas clases fueron determinantes y esclarecedoras, y quien estuvo siempre

dispuesto a resolver todas mis dudas y a cederme mucho de su tiempo. Al Dr. Clive Gray, que contestó todos mis correos donde le pedía desesperado bibliografía y ayuda con los conceptos clave. A la Universidad de Leeds, y a la School of Performance and Cultural Industries, que me permitió involucrarme en proyectos culturales que fueron determinantes para mi formación académica y humana

A los amigos que conocí en el Reino Unido y que hicieron mucho más gratificante y edificante mi tiempo de estancia y me hicieron sentir menos solitario.

A quienes estuvieron especialmente pendientes de mí cuando estuve lejos, mi hermano Alejandro, mis primos Luis, Eduardo y Erik, mi bro Vladimir.

A mis colegas del programa de maestría, en quienes encontré amistad sincera, consejo intelectual, apoyo emocional y diversión sin límites, especialmente Tania, Abraham, Erik, Goretti, Mauricio, Daniel y Alan.

A todos en esta lista, incluidas las omisiones por descuido: mi más sincero cariño y agradecimiento.



## INTRODUCCIÓN

“Llegué al arte por el deseo de escapar de las regulaciones de la sociedad. Toda la sociedad es sumamente política. Pero la ironía radica en que mi arte se vuelve más y más político.”  
Ai Weiwei

La contribución de este estudio no es de carácter empírico, sino que constituye una reflexión teórica alimentada de una relevante investigación de la literatura en políticas culturales contemporáneas; con este trasfondo se discuten conceptos relevantes para el estudio actual y porvenir de las políticas culturales.

Se hace, por tanto, una revisión analítica de los estudios especializados contemporáneos en el campo de la política cultural que se ensambla con mi propia experiencia como investigador. De esta manera establezco un recorrido que parte del inicio de las políticas públicas y que va avanzando por los rubros de discusión más actuales y más importantes para esta disciplina, con el intento de solventar las lagunas metodológicas que, este, por ser un campo de estudio novedoso, posee.

El objetivo principal de esta investigación es realizar un aporte teórico especialmente orientado al campo de las definiciones para establecer acuerdos en los términos de investigación que puedan nutrir estudios posteriores; pero también, intenta realizar un análisis de los principales conceptos metodológicos del campo y de su

estructuración teórica. De tal modo que se discutirán conceptos aparentemente tan básicos como la definición de *arte* y de *cultura*, la de políticas culturales y políticas orientadas al arte.

La perspectiva de análisis se ancla en estudios teóricos principalmente de publicación reciente, que dan cuenta de los formas en que la política cultural es entendida, generalmente, como un conjunto de intervenciones que realiza tanto el Estado como diversas instituciones civiles o privadas con el fin de satisfacer la necesidad de las representaciones simbólicas que constituyen las necesidades culturales. La mayoría de estos estudios teóricos no se encuentran con traducción al español y tuve acceso a ellos gracias a la estancia de investigación que realicé en Inglaterra, donde además, tuve la oportunidad de conocer a algunos de los autores que cito y de plantearles mis dudas metodológicas. Por tanto, las citas de aquellos trabajos las traduzco de manera libre.

A lo largo de este estudio he desarrollado algunas ideas que me parecen fundamentales para comprender el estudio de las políticas públicas y las políticas orientadas al arte en la actualidad. Entender el desarrollo histórico de las políticas culturales y artísticas es una tarea necesaria para el diseño de cursos de acción necesarios para atender las necesidades culturales y artísticas de las sociedades. Para esto hay que comprender los fundamentos de con los que los estudios culturales nos dotan en su desciframiento de los mecanismos culturales.

Desde las primeras civilizaciones los Estados han entendido que la cultura es un instrumento que tiene una utilidad política, de comportamiento y de bienestar social que ha sido interpretada y utilizada de diversas maneras. En tiempos recientes, la dirección que

han tomado las políticas culturales se ha determinado principalmente por las recomendaciones de la UNESCO, que surge al terminar la Segunda Guerra Mundial, como evidencia del fracaso civilizatorio del proyecto humanista. Es entonces, el nacimiento de los Estudios Culturales como disciplina de conocimiento lo que marca un hito en la comprensión contemporánea de la cultura y de sus relaciones con el quehacer administrativo de los estados.

Y es a partir de esta disciplina que surge, como su rama pragmática el estudio de las políticas culturales. Es de esta manera que los Estudios Culturales comienzan a enfocarse en la formulación de políticas públicas y a asesorar a los Estados y a sus instituciones. Se trata pues de un campo de estudio novedoso que todavía intenta construir sus argumentos de investigación y que enfrenta problemas metodológicos que no han sido resueltos del todo, como los concernientes a las nomenclaturas o definiciones de conceptos elementales.

Por ende, el estudio de las políticas culturales se encuentra la vanguardia de las prácticas de investigación reflexiva, se trata de una disciplina por naturaleza totalmente multidisciplinaria, que se sirve de de las ciencias sociales las metodologías de investigación para estudiar las relaciones sociales y económicas. De las artes y las humanidades, de la historia y la historiografía, para, por ejemplo, comprender la formulación de políticas en el pasado e influir en su desarrollo y aplicación futura. Asimismo, utiliza la filosofía para entender la naturaleza de conceptos que la ciencia no puede explicar, como el arte. Y, por supuesto, se sirve de los estudios culturales.

Así, uno de los principales problemas al llevar los estudios de políticas culturales a su aplicación empírica es que en muchos casos los funcionarios encargados de las políticas

culturales, que no han tenido una formación especializada en estos temas, no desarrollan las habilidades, ni el vocabulario adecuados para llevar a buen término su labor, pues proceden de campos genéricos de las políticas públicas, desde donde adaptan sus conocimientos al ámbito cultural. Sin embargo, la investigación teórica sugiere que el estudio y formulación de las políticas culturales obedece a una naturaleza endémica que debe ser entendida desde su propio orbe.

Mucha de esta dificultad de comprender la naturaleza propia de los estudios de política cultural se debe asimismo a la carencia de una estandarización rigurosa de los términos que son comúnmente empleados por los investigadores y comentaristas del campo. De aquí la necesidad de problematizar algunos de los conceptos más importantes de esta disciplina, concretamente los de: *arte* y *cultura*, pues estos son comúnmente empleados de manera indistinta, lo cual, desde mi punto de vista resulta un error. De la misma manera, se establece una diferencia entre ellos y se explica por qué estos han sido empleados indistintamente; así como la diferencia entre las políticas culturales y las políticas orientadas al arte. Este estudio entonces ha tenido un carácter interdisciplinario, que ha necesitado echar mano de la sociología y la filosofía para delimitar la naturaleza de estos conceptos.

Se ha hecho también una revisión metodológica de los motivos que tienen los Estados para intervenir en la cultura y las artes. Se concluye en esta sección que es la importancia del valor cultural el motivo determinante para que los Estados intervengan, ya sea en su dimensión de valor intrínseco, es decir, de su propio valor artístico y estético o como valor público, lo implica la apreciación de sus externalidades positivas. A este



respecto, se ha hecho una revisión de los modelos de gestión cultural más utilizados y de su tipificación, según las consideraciones de Chartrand y McCaughey. Así, he analizado los paradigmas de gestión de los modelos Ingeniero, Arquitecto, Patrocinador y Facilitador. De entre estos, es el modelo Patrocinador aquel en el que he hincapié en los apartados siguientes debido a la importancia mundial del *arm's lenght* como principio ideológico y la influencia global de los Consejos de las Artes como la política cultural más transferida y exportada en el mundo. A este respecto ha sido muy importante entender cuáles fueron los principios ideológicos que se gestaron en Gran Bretaña y que dieron a la postre la configuración del primer *Arts Council*, que sirvió de modelo para dar forma a las instituciones culturales más extendidas en el planeta.

Posteriormente he realizado un recorrido por la historia de la política cultural mexicana, desde sus inicios en un modelo de gestión Ingeniero a la adopción del modelo Patrocinador en condiciones que distan mucho de los principios ideológicos en los que este modelo fue gestado en Inglaterra.

Un análisis posterior ha servido para dar cuenta de los cambios que la política cultural mexicana ha seguido y de cómo la creación de CONACULTA guarda un paralelismo con la creación de la Secretaría de Cultura. Para realizar este paralelismo eché mano de dos herramientas metodológicas, la primera es la teoría los Flujos Múltiples que ayuda a explicar la creación del CONACULTA y posteriormente la teoría del Equilibrio Puntuado, que explica el cambio a la Secretaría de Cultura. Fue otra herramienta metodológica, la teoría de *Path dependence*, que explica por qué, a pesar del cambio, las cosas parecen continuar con una inercia aparentemente inamovible.

Por último, he examinado en qué punto se encuentra FONCA y cuáles son sus áreas de oportunidad, encontrando que su principal reto es asegurar la horizontalidad y pluralidad en la selección de proyectos a financiar, para que el principio de *arm's lenght* se cumpla a cabalidad y se asegure el acceso democrático a los fondos públicos para el arte. Así, este recorrido aterriza en la fluctuación de la política cultural mexicana y en la transformación de sus instituciones, así como en las áreas de oportunidad de su política orientada a las artes.

## CAPÍTULO UNO

### EL ORIGEN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES Y LOS PROBLEMAS DE SU INVESTIGACIÓN

“Las antigüedades existen como evidencia de los caminos  
culturales que trazamos en el pasado.”  
Ai Weiwei



## 1.1 ACLARACIÓN INTRODUCTORIA

Si bien, el objetivo de este trabajo no es dibujar a detalle la historia de las políticas públicas, ni de la cultura, ni de la literatura, es menester subrayar ciertos hechos históricos que nos ayudarán a comprender algunas claves que desafortunadamente los estudios sobre políticas culturales han explorado muy poco, y en la mayoría de los casos, lamentablemente, ignorado.

Aquí, pues, comienza nuestra Historia.



## 1.2 BREVÍSIMA HISTORIA DE LAS POLÍTICAS CULTURALES O EL HUMANISMO COMO TRÁGICA INGENIERÍA CIVILIZATORIA

### 1.2.1 παιδεία (LA PAIDEÍA)

Esta historia, como casi todas las historias de la ciencia moderna, comienza en la antigua Grecia. Es ahí donde uno de los primeros ejemplos de una política cultural puede ser rastreado para fines pragmáticos relativos a la explicación de las políticas culturales modernas. No debería sorprendernos que la historia de las políticas culturales esté tan íntimamente ligada a la historia de la literatura. Después de todo fue justamente con la escritura que comienza la Historia y, por lo tanto, fue este el primer instrumento cultural que pudo ser fijado, acumulado y legado con fines civilizatorios. No es de sorprender tampoco que los gobiernos antiguos hayan comprendido el poder de esta innovación. Así lo refieren, por ejemplo, Reynolds y Wilson:

“En la Grecia preclásica la literatura precedió a la lectura. El núcleo de los poemas homéricos se transmitió a través de varias centurias en las cuales el uso de la escritura parece haberse perdido totalmente; y en la última parte del siglo VII [a.C], cuando se adaptó el alfabeto fenicio a la escritura del griego, la tradición de la composición oral era todavía fuerte, con el resultado de que no se creyó inmediatamente necesario trasladar los poemas homéricos a la escritura. Según una tradición frecuentemente repetida en la antigüedad, el primer texto escrito de las epopeyas se preparó en Atenas a mediados del siglo VI [a.C], por orden de Pisístrato. [...] el objeto de Pisístrato era con toda probabilidad el asegurar la existencia de una copia oficial de los poemas [...]” (Reynolds, Wilson, 1986, p. 11).

Por su parte, otro filólogo afirma que fue con las recitaciones anuales de los poemas homéricos, instauradas por el tirano Pisístrato, que los atenienses de la época comenzaron a desarrollar el gusto público por la cultura, el cual posteriormente se desarrolló: “Bajo el gobierno de príncipes ilustrados que protegían las artes y hospedaban a los poetas

eminentes llegados de otras tierras”, de modo que en esta época: “El dios del rapto extático parecía significar el despertar del anhelo artístico, y el canto y la danza que lo celebraban proporcionaron medios perdurables que preservarían para la posteridad los pensamientos y los sentimientos de aquel pueblo respecto a los problemas fundamentales de nuestra especie [...]” y que fue así como aprendieron a “sentir la literatura como una necesidad, expresión de su íntimo carácter” (Bowra, 1977, p. 62).

Una vez que esta sensibilidad permeó hondamente en el ánimo griego, las polémicas sobre su naturaleza no tardaron en llegar. Una de las primeras propuestas de censura artística de las que se tiene anotación proviene directamente de uno de los más insignes filósofos de la antigüedad:

—Y es por muchas otras razones por lo que considero que hemos fundado el Estado de un modo enteramente correcto, y puedo decir que esto ocurre sobre todo con lo discurrido acerca de la poesía.

—¿A qué te refieres?

—Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa; en efecto, según me parece, ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida [...] os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen, como antídoto, el saber acerca de cómo son (Platón, 2011, p. 311).

Así pues, Platón —admirando, pero al mismo tiempo condenando los poemas homéricos— en el “Libro X” de la *República*, plantea que las artes tienen una profunda influencia sobre las emociones, sobre las pasiones y especialmente —y a lo que más teme— sobre la parte irracional del alma humana; y es esta influencia la que puede afectar negativamente el comportamiento moral; esta idea eventualmente devino en una tendencia intelectual, increíblemente resiliente, sobre el arte y sus efectos en el comportamiento humano. El contrapeso de este argumento se formuló con Aristóteles, quien



[...] intentó salvar las artes miméticas de la condena de Platón; la tradición de pensamiento que sostiene que las artes son una fuerza positiva para el cambio ha sido principalmente *reactiva* a la amenaza percibida que plantea la influencia y la popularidad de la visión negativa. [...] Aristóteles, que estaba preocupado por la influencia de la censura platónica de los poetas (de quienes había sugerido que deberían ser excluidos del estado ideal) desarrolló una apología muy poderosa e inteligente (aunque también bastante pragmática) de lo positivo y moral efectos de la poesía y el teatro recurriendo a la noción de catarsis (Belfiore, 2012, pp. 105-106).

Aunque si bien no hay registros de que hubiera existido en Atenas una biblioteca mantenida con fondos públicos<sup>2</sup>, tanto el Liceo de Aristóteles, como la Academia de Platón, albergaron, además de estas respectivas posturas sobre el arte, dos de las primeras bibliotecas de las que se tiene conocimiento: “No es sorprendente ver cómo Estrabón nos informa de que Aristóteles formó una gran colección de libros, sin duda representativa de la amplia variedad de intereses del Liceo. Esta colección y la de la Academia fueron los modelos imitados poco después por el rey de Egipto al fundar la famosa biblioteca de Alejandría” (Reynolds, Wilson, 1986, p. 17).

Así entonces, podemos identificar un segundo hito en las políticas culturales, que se da con la que quizá fue la primera institución cultural y probablemente la más importante históricamente hablando, pues dejó su legado en todas las sucesoras, hasta el día de hoy: la celeberrima biblioteca de Alejandría; cuya simiente, como queda claro, se encuentra en aquellas primeras instituciones académicas que he referido.

Esta fundación inauguró:

“[...]un nuevo tipo de mecenazgo: el que se refiere, sí, a las personas, pero más bien a la Ciencia y la Cultura en general. Es el mecenazgo como institución. Estoy hablando del

---

<sup>2</sup> Sobre este tema Reynolds y Wilson comentan: “[...] parece probable que las copias oficiales de las piezas representadas en los principales festivales, tales como los de Dionisios, se conservasen en los archivos públicos. El Pseudo-Plutarco (Vidas de los diez oradores, 841f) atribuye al orador Licurgo (c. 390-324 a. de C.) una propuesta para conservar las copias oficiales en tales lugares, aunque probablemente esta necesidad se habría hecho sentir antes” (1986, p. 17).

Museo de Alejandría. Fundado por el primero de los Ptolomeos, Soter, el Salvador, con ayuda de Demetrio de Falero y los aristotélicos, reunió toda la literatura griega –Grecia era ahora vista como una unidad, sin nacionalismos–, que era estudiada, comentada, editada. Salían de aquí estudios literarios e históricos. Y se añadían mil otros estudios. El Museo era un foco de helenidad que recogía luces antiguas, creaba, lo difundía todo por la Grecia entera. Y aún fuera de ella, en Roma sobre todo. [...] La novedad es que ahora el mecenazgo se dirigía nada menos que a una institución cultural. Por supuesto, había precedentes, como siempre, en centros dedicados al culto de algún poeta, como el Arquilóqueo de Paros, o al de las Musas, como la Academia y otros más. A las Musas se dedicó el Museo. Pero es ya un centro subvencionado especialmente por el estado para el estudio y con una organización propia. Fue el modelo de tantos centros y bibliotecas en la Antigüedad griega y romana y, ya he dicho, después: Monasterios benedictinos, escuelas catedralicias, Universidades, Academias, grandes Bibliotecas, Institutos de Investigación, son sus descendientes directos o no (Rodríguez, 2008, pp. 27-28).

Fue entonces en Alejandría, con los tres primeros reyes Ptolomeos, (Sóter, fundador de la biblioteca; Filadelfo, continuador de las políticas de su padre y fundador del Museo de Alejandría, es decir, del templo a las Musas; y Evergetes, el Benefactor) que germina por primera vez lo que posteriormente se denominó humanismo (Reyes, 1978, p. 34). Al cobijo de esta dinastía, se formaron las primeras sociedades de letrados al servicio de la cultura. El Museo era financiado con presupuesto público y sus miembros gozaban de salas de estudio, jardines aclimatados, observatorios, un comedor comunitario, salas de disección, lugares adecuados para dar conferencias públicas y una remuneración mensual que provenía de las arcas reales. Esta comunidad estaba formada por amanuenses, hombres de letras, humanistas, investigadores y catalogadores (Reyes, 1978, p. 35; Reynolds, Wilson, 1986, p. 18).

Ya por entonces, esta institución era motivo de recelo y de suspicacia por parte de otros, según ha sido señalado: “[la comunidad] pronto ganó reputación, quizá despertando envidia a causa del lujo de su instalación, pues vemos que el autor satírico Timón de Flús

escribió de ella hacia el 230 a. de C.: «En el populoso Egipto se engordan muchos pedantes librescos que disputan sin cesar en la jaula de las Musas»” (Reynolds, Wilson, 1986, p. 18).

Sin embargo, las más memorables de todas las políticas culturales de la antigüedad fueron implementadas por la obsesión que los Ptolomeos tenían por extender el acervo de la biblioteca. Es legendaria la historia de que todos los volúmenes que llegaban en los barcos al puerto de Alejandría eran inmediatamente confiscados para ser entregados a los amanuenses para su reproducción inmediata; estos, posteriormente, almacenaban los originales en la biblioteca y mandaban las copias a los barcos. Galeno refiere también que Ptolomeo Evergetes estaba obcecado por obtener la posesión de una copia fiable de una tragedia ática y consiguió consentimiento de los atenienses, —que exigieron un depósito de quince talentos como garantía de su devolución— para tomar la copia original de sus archivos y así poder replicarla; pero una vez en su poder, decidió conservarla y perder el depósito. Asimismo, se tienen registros antiguos de que más de una vez los bibliotecarios de Alejandría fueron engañados al comprar falsificaciones de textos raros. Y a esto hay que sumarle la prohibición que Alejandría impuso a la exportación del papiro, que sintonizaba con esta política de la acumulación y que tuvo como consecuencia, además, que, en la ciudad rival, Pérgamo —que en un principio sufrió esta prohibición— se perfeccionara el soporte literario más fiable de la antigüedad: el pergamino (Reyes, 1978, p. 36; Reynolds, Wilson, 1986, p. 19).

Es justo en Pérgamo en donde encontramos uno de los primeros ejemplos de transferencia de políticas culturales. Se atribuye al rey Eumenes II la fundación de la biblioteca rival de Alejandría: la biblioteca de Pérgamo. Esta siguió los pasos de aquella

primigenia en la que había sido inspirada, con la clara intención de arrebatarle los laureles de la sabiduría antigua y heredar las grandezas atenienses. Nunca lo logró. Fue Alejandría la capital del imperio cultural de entonces. No así del imperio económico, cuya falta de primacía la hundió bajo el dominio de Roma. En efecto, “sus hijos [del imperio que Alejandría nunca pudo definitivamente edificar en el mundo mediterráneo] no se consolarían fácilmente de que Roma les haya arrebatado el fruto de su destino manifiesto” (Reyes, 1978, p. 39).

### 1.2.2 LA HUMANITAS

En este momento de nuestra narrativa llegamos a un punto neurálgico: dice el filósofo alemán Peter Sloterdijk, citando al poeta Jean Paul, que “los libros son voluminosas cartas para los amigos” y en esta frase identifica la esencia del humanismo, que define como esa “telecomunicación fundadora de amistades que se realiza en el medio del lenguaje escrito”. Son entonces, estas epístolas antiguas (y modernas también), que hemos ido acumulando, las que han dado forma a lo que ahora llamamos civilización:

El hecho de que la filosofía escrita haya podido siquiera mantenerse como un virus contagioso desde sus comienzos hace más de 2.500 años hasta hoy, se lo debe al éxito de esa facilidad suya para hacer amigos a través del texto. Así ha logrado que se siga escribiendo de generación en generación como una de esas cartas en cadena y, a pesar de todos los errores de copia, o quizá precisamente por ellos, ha ido atrapando copistas e intérpretes en su fascinante hechizo creador de amigos.

El eslabón más importante de esta cadena fue, sin duda, la recepción del mensaje griego por parte de los romanos, pues la apropiación romana del texto lo hizo por primera vez accesible para el imperio e indirectamente también —por encima y más allá de la caída de Roma occidental— para las culturas europeas posteriores” (Sloterdijk, 2008, pp. 19-20).

Pues bien, al tiempo que Roma se helenizaba, hizo también todo lo posible por conservar y emular la grandeza antigua. Los benefactores privados tuvieron un papel aquí contundente, pues crearon un modelo que ha continuado desde entonces hasta nuestros días. Fue este momento en que surgieron los grandes profesionales de las artes, que necesitaban financiamiento para realizar su tarea y engrandecer a la potencia creciente. Ya no eran empleados de reyes, pues el sistema había mutado, eran independientes, pero necesitaban el respaldo de los poderosos y de los acaudalados, y estos, a su vez, requerían a aquellos como una forma de asegurar su gloria y su memoria a través del tiempo venidero: así es como se originó el mecenazgo (Rodríguez, 2008, p. 21).

En efecto, uno de los más entrañables personajes de la antigua Roma, a este respecto, fue quien dio nombre a esta actividad: Cayo Cilnio Mecenas, el consejero y confidente del emperador Augusto. A decir de Rodríguez (2008, p. 27), Mecenas era un poeta no muy talentoso, más bien un entusiasta que se rodeaba de otros con más genio. Era escritor de sátiras menipeas y promovía y respaldaba a los poetas que descubría. Pero es justamente aquí, donde encontramos las primeras manifestaciones de los dilemas del patronazgo. Pues en esta práctica siempre hay política, nadie consigue nada gratis. Muchos de estos dilemas han perdurado hasta nuestros días. La política que estaba en juego en este momento era la política romana: su elogio, su patriotismo incipiente y su búsqueda por domar y educar la moralidad pública, además del ensalzamiento público de Augusto y Mecenas, y del nuevo discurso que este gobierno representaba. Lo que tenemos aquí expresado como una política gubernamental es justamente este instrumento civilizatorio que se ha utilizado en la ingeniería de la cultura. En este caso, su motor era el primer

humanismo, es decir, el ideal griego de la domesticación de los instintos asilvestradores del hombre:

La humanitas<sup>3</sup> es pensada por primera vez bajo este nombre expreso y se convierte en una aspiración en la época de la república romana. El homo humanus se opone al homo barbarus. El homo humanus es ahora el romano, que eleva y ennoblece la virtus romana al incorporarle la παιδεία [paideía] tomada en préstamo de los griegos. Estos griegos son los de la Grecia tardía, cuya cultura era enseñada en las escuelas filosóficas y consistía en la eruditio e institutio en las bonas artes. La παιδεία así entendida se traduce mediante el término humanitas. La auténtica romanitas del homo romanus consiste precisamente en semejante humanitas. En Roma nos encontramos con el primer humanismo. Y, por eso, se trata en su esencia de un fenómeno específicamente romano que nace del encuentro de la romanidad con la cultura de la Grecia tardía (Heidegger, 2007, p. 264).

Virgilio fue uno de los más egregios protegidos de Mecenas. Éste obtuvo de aquél ese excelso poema sobre el germen mítico y heroico de Roma, que asombra por su culminación métrica y da cuenta de las hazañas y peripecias que Eneas atravesó para dejar la semilla de lo que sería la innegable gloria del imperio. Fue pues la *Eneida* ese gran hito de la literatura romana, cuyos logros estéticos se comparaban, por su aspiración y emulación, solo con las grandes obras homéricas y cuyo fin último era, no otro, que el utilitarismo político y civilizador de una política cultural:

Cultivados en las épocas precedentes los diversos géneros literarios, poseían ya los romanos en este aspecto una tradición importante. El propio emperador [Augusto] tuvo la habilidad de servirse de las letras para los fines que perseguía: reanudar las tradiciones nacionales, gravemente quebrantadas por las guerras civiles, suscitar en las diversas clases sociales el deseo de los pasados días de gloria, restaurar la religión en su pureza primitiva y, con el sentimiento de la naturaleza y el gusto por la agricultura, inspirar a sus súbditos amor hacia la antigua sencillez de costumbres: de aquí la aparición de las *Geórgicas*, de la *Eneida* y de la *Historia* de Tito Livio, monumentos imperecederos, que señalan el apogeo en la historia literaria del pueblo romano (Millares, 1985, p. 98).

Como ha demostrado también la historia, todo imperio tiene un declive. Así, con la decadencia de Roma y la consolidación del poder eclesiástico, un nuevo mundo se gestó.

---

<sup>3</sup> En esta edición de Alianza las palabras extranjeras y los términos latinos no aparecen en itálicas.

Un nuevo cambio en las políticas culturales podía sentirse ya desde los decretos de Teodosio, en que se prohibía el paganismo, y con los que numerosos actos de destrucción en contra del legado clásico fueron cometidos. Fue este el momento del impasse de esta historia, que relegó esta tendencia, que se había gestado desde la antigua Grecia, durante cientos de años.

Posteriormente, aquello que sobrevivió despertó el interés de los letrados renacentistas. Fue en esta época quizá donde los eruditos toman una conciencia plena de las consecuencias fatídicas que puede tener la implicación del Estado en los asuntos artísticos.

Lo que del legado había sobrevivido fue preservado y estudiado debido a una ingeniosa artimaña retórica. Spingarn (1908, p. 8) sugiere que los humanistas italianos del renacimiento estaban realmente preocupados por la hostilidad reinante durante los siglos quince y dieciséis contra el pensamiento y literatura clásicos, y por lo tanto paganos. Así que, para justificar el estudio de los autores precristianos, desarrollaron el argumento, para los estándares actuales bastante extraño, de que la poesía clásica podía ser interpretada como alegorías de la verdad religiosa y por lo tanto tenían una utilidad como instrumento para el adoctrinamiento moral y espiritual. Esta práctica, sin embargo, les supuso la condena de comentaristas posteriores que los acusaban de haber reducido la poesía a una simple forma de teología popular mediante la sugerencia de que su único valor residía en su efectividad como herramienta de educación moral. Como si no hubiera sido así desde el principio de los tiempos. Pero una nueva sensibilidad, estaba ya gestándose.

Durante este periodo pueblos diversos se aliaban y se mezclaban, y creaban nuevos reinos sobre los despojos del imperio romano. Como es de suponerse, cada uno de estos

reinos nacientes estaba ávido de dejar su huella, de establecer una identidad y unidad para su pueblo. Utilizaron, pues, estrategias parecidas a las de la antigüedad clásica, esa ingeniería civilizatoria de la lengua, esas políticas diseñadas para dar forma a la cultura que deseaban esculpir:

Ciertamente, antes de la aparición de la gubernamentalidad, la política cultural fue durante largo tiempo un tópico simbólico y en extremo pragmático. La incorporación del inglés como idioma nacional aconteció luego de 1400, cuando se juzgó inaceptable escribir en latín o francés. Se trataba de la apuesta en marcha de una política lingüística nacional, motivada por los deseos de Enrique V de reforzar su dudosa legitimidad alentando la unidad nacional en el Parlamento y en la ciudadanía. Y desde los primeros tiempos de su imperio, los funcionarios de la reina Isabel instituyeron el castellano como el idioma de la conquista y la gestión. En efecto, el gramático imperial Antonio de Nebrija escribió en su *Gramática castellana*, publicada en el fatídico año de 1492, que «la lengua es el imperio» (p.11). Hacia mediados del siglo xv, los nobles italianos estaban formando sus bibliotecas y empleaban a escribas para copiar los textos (Yúdice G., Miller T., 2002, p.17).

Es entonces con este redescubrimiento de los clásicos, con este neo-humanismo, que comienza a tomar forma el mundo contemporáneo, sobre los cimientos, de nuevo, del saber de los antiguos, de las cartas que esos amigos lejanos enviaron para la posteridad.

El que se conoce como Renacimiento de los siglos XIV y XV en Italia es una *renascentia romanitatis*. Desde el momento en que lo que le importa es la romanitas, de lo que se trata es de la humanitas, y, por ende, de la *παιδεία* griega. Y es que lo griego siempre se contempla bajo su forma tardía, y ésta, a su vez, bajo el prisma romano. También el *homo romanus* del Renacimiento se contrapone al *homo barbarus*. Pero lo in-humano es ahora la supuesta barbarie Escolástica gótica del Medievo (Heidegger, 2007, p. 264).

Es esta la época de esos grandes artistas italianos que pusieron los cimientos del arte moderno. Es la época de la Florencia de Leonardo y de Lorenzo el Magnífico, la Florencia de Maquiavelo y de Paolo Uccello. La Florencia de los genios. Quizá la última gran ciudad donde el mecenazgo era sinónimo de grandeza.

Es así entonces como esas lejanas cartas de amigos de la antigüedad fueron preservadas durante el Renacimiento. De esta manera el modelo de una sociedad letrada se



cohesiona por medio de la devoción inspirada por los esos lejanos remitentes. Existe entonces un anhelo de cofradía, una solidaridad fervorosa, entre aquellos que comparten un canon literario. Son pues los Estados nacionales burgueses sociedades literarias que se convirtieron en sociedades políticas, es decir, en comunidades letradas de “amistad forzosa” que se cohesionaron bajo el poder de un canon nacional (Sloterdijk, 2008, pp. 23-24). Un canon, por lo tanto, ideológico e identitario.

Es aquí en donde, a decir de Coelho (2009, p. 340), inicia la política cultural moderna, junto con la Revolución francesa; aunque su inspiración haya sido la Revolución americana que dio independencia a los Estados Unidos. La diferencia estriba en que Francia poseía bibliotecas y museos en una cantidad que Estados Unidos apenas imaginaba. Así que, al finalizar el conflicto, Francia buscó transformar el ámbito del acceso a la cultura y su distribución. El decomiso de bibliotecas al clero para su consulta pública y la apertura del Louvre fueron los parteaguas de una política cultural que modelaría la época contemporánea.

Así pues, a partir de este momento:

[...] junto los autores de la Antigüedad comunes para toda Europa, ahora se moviliza también a clásicos nacionales y modernos, cuyas cartas al público son elevadas por el mercado editorial y las escuelas superiores a la categoría de instrumentos efectivos para la creación de naciones. ¿Qué son las naciones modernas sino poderosas ficciones de públicos letrados, que a través de unas mismas lecturas, se han convertido en asociaciones de amigos que congenian? El servicio militar obligatorio para la juventud masculina y la lectura obligatoria de los clásicos para los jóvenes de ambos sexos caracterizan la era burguesa clásica, es decir, aquella época de la humanidad leída y armada [...]. En sustancia, el humanismo burgués no era otra cosa que el pleno poder para imponer a la juventud los clásicos obligatorios y para declarar la validez universal de las lecturas nacionales. De acuerdo con ello, las propias naciones burguesas serían hasta cierto punto productos literarios y postales [...]” (Sloterdijk, 2008, pp. 26-27).

### 1.2.3 LA TRAGEDIA Y EL POST-HUMANISMO

Pero es justamente este sentimiento de pertenencia, que había nacido con los ideales neo-humanistas y fraternales del Renacimiento, —con su afán civilizatorio que pretendía amansar, mediante una lectura adecuada, las pulsiones salvajes de los hombres— y que había terminado por madurar con los ideales de las Revoluciones americana y francesa, donde se encuentra la paradoja. Es en esa misma ingeniería cultural donde se encuentra el germen de su corrosión: “Desde este punto de vista, el humanismo tiene necesariamente que ofrecerse como cómplice natural de todas las atrocidades habidas y por haber que se cometan apelando al bienestar del hombre” (Sloterdijk, 2008, pp. 50-51).

De hecho, el punto decisivo de la muerte de las sociedades literarias puede fijarse en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial:

En los ánimos fundamentalistas de los años siguientes a 1945, a mucha gente —por razones comprensibles— no le bastaba con retornar de las atrocidades bélicas a una sociedad que, nuevamente adquiriría la apariencia de un público apaciguado de amigos de la lectura: como si una juventud goetheana pudiera hacer olvidar a las juventudes hitlerianas (Sloterdijk, 2008, p. 30).

A partir de este suceso y con la llegada de la moderna sociedad de masas, la época del humanismo nacional burgués llega a su fin también, porque las sociedades que dependían de los cánones preestablecidos se ven ahora alteradas en sus cimientos estéticos con la llegada de la radio y la televisión. Y posteriormente, y aún de manera más radical, con las novedosas revoluciones de la informática.

Entonces, en la época contemporánea, la coexistencia humana, (así le llama Sloterdijk, pero en terminología de las políticas culturales, podríamos llamarle *cohesión social*), se ha reestructurado sobre fundamentos inéditos. La consecuencia evidente, nos

dice el pensador alemán es que: “La era del humanismo moderno como modelo escolar y educativo ha pasado, porque ya no se puede sostener por más tiempo la ilusión de que las macroestructuras políticas y económicas se podrían organizar de acuerdo con el modelo amable de las sociedades literarias” (Sloterdijk, 2008, p. 29).

Por su parte, Heidegger, que en este punto de incertidumbre cultural y social posbélica —y de paso personal, no olvidemos que estuvo afiliado al partido Nazi— escribe en su *Carta sobre el «humanismo»*:

El peligro al que se ve empujada Europa cada vez de modo más visible consiste probablemente en que, sobre todo, su pensar —que antaño fuera su grandeza— queda relegado por detrás del incipiente destino mundial, el cual, sin embargo, sigue estando determinado de modo europeo en lo que respecta a los rasgos esenciales del origen de su esencia.

[...] Todo nacionalismo es, metafísicamente, un antropologismo y, como tal, un subjetivismo. El nacionalismo no es superado por el mero internacionalismo, sino que simplemente se amplía y se eleva a sistema. El nacionalismo se acerca tan poco a la humanitas de este modo como el individualismo mediante el colectivismo ahistórico. Este último es la subjetividad del hombre en la totalidad. El colectivismo consuma la autoafirmación incondicionada de la subjetividad y no permite que vuelva atrás. Ni siquiera permite que se le experimente suficientemente mediante un pensar parcialmente mediador. Expulsado de la verdad del ser, el hombre no hace más que dar vueltas por todas partes alrededor de sí mismo en cuanto animal rationale (Heidegger, 2007, p. 280).

Es en este contexto brutal, que el autor responde la pregunta de un joven francés, que al mismo tiempo es la pregunta de toda la Europa de la posguerra: “¿cómo restaurar el significado a la palabra Humanismo?”

Esta pregunta nace de la intención de seguir manteniendo la palabra «humanismo». Pero yo me pregunto si es necesario. ¿O acaso no es evidente el daño que provocan todos estos títulos? Es verdad que ya hace tiempo que se desconfía de los «ismos». Pero el mercado de la opinión pública reclama siempre otros nuevos y por lo visto siempre se está dispuesto a cubrir esa demanda (Heidegger, 2007, p. 261).

Y después añade:

Su pregunta no sólo presupone que usted trata de conservar la palabra «humanismo», sino que implica el reconocimiento de que dicha palabra ha perdido su sentido.

[...] A la vista de esa humanitas más esencial del homo humanus se abre la posibilidad de devolverle a la palabra humanismo un sentido histórico más antiguo que el sentido que historiográficamente se considera más antiguo. Esta devolución no pretende dar a entender que la palabra «humanismo» esté desprovista de sentido. [...] Devolverle un sentido solo puede significar redefinir el sentido de la palabra. [...] Si nos decidimos a conservar esta palabra «humanismo» significa ahora que la esencia del hombre es esencial para la verdad del ser, de tal modo que lo que importa ya no es precisamente el hombre simplemente como tal. De esta manera, pensamos un «humanismo» de un género extraño. [...] ¿Debemos seguir llamando «humanismo» a este «humanismo» que se dará en contra de todos los humanismos existentes hasta la fecha, pero que al mismo tiempo no se alza como portavoz de lo inhumano? (Heidegger, 2007, p. 282-283).

Probablemente el lector se esté preguntando en este momento: “¿qué tiene que ver toda esta digresión filosófica con el estudio de las políticas culturales?” Y es que por poco ortodoxo que parezca, es este contexto justamente el que arroja una de las claves de las políticas culturales modernas. Es justamente este contexto desastroso el cual las investigaciones de políticas culturales contemporáneas no han sabido asir. Se trata de una gran crisis de los valores humanos, de los valores culturales y de las estrategias administrativas que podría ser la raíz de los problemas actuales que las políticas culturales han venido arrastrando desde entonces.

En efecto, es este un momento clave, porque es a partir de entonces, a partir de esa incertidumbre sobre la esencia de lo humano, que se fundan los cimientos de esta sociedad post-humanística. Una sociedad en la cual las antiguas estrategias civilizatorias de la *humanitas*, las sociedades letradas, las cartas de amigos ancestrales, han perdido la potencia que solían tener. Nuevos valores tuvieron que concebirse y normativizarse. Es esta la época de la Declaración Universal de los Derechos Humanos (y con estos, los derechos culturales); la época del reordenamiento del mundo y, al mismo tiempo, de su polarización geopolítica después del conflicto.

Es aquí donde termina la historia y empieza la ficción:

La declaración de los Derechos Humanos se sucedió directamente de los acontecimientos de la segunda guerra mundial y de la política de exterminio deliberado practicado por el Estado nazista contra los judíos, homosexuales, y todos sus opositores políticos. [...] Los derechos culturales vinieron a continuar la misión de fortalecimiento (*empowerment*) social de la persona humana, no del Estado. Lo que dicen es que se debe atender primordialmente los intereses y necesidades de las personas, recordatorio oportuno cuando se piensa en las tentativas recientes, siempre insistentes de, en nombre de los derechos humanos defender nuevamente al Estado [...] Y son tan pocos y tan vagos los derechos culturales, en su versión más amplia posible de ser aceptada por un bloque mayor de países —de manera resumida, el *derecho a participar del proceso cultural*, el *derecho a beneficiarse de los avances científicos y tecnológicos*, el *derecho a la propiedad autoral*—, que requieren todo cuidado para que sean adecuadamente difundidos y practicados. Significa que en esa defensa de los derechos culturales será imprescindible recurrir, como está afirmado en la buena práctica del Derecho, *a una interpretación la más ampliamente favorable posible al individuo*. Eso incluye el reconocimiento de que los derechos culturales no configuran una entidad abstracta, inmaterial, de naturaleza espiritual («los valores espirituales e intangibles de la nación»), prácticamente teleológica —lo que acaba por darles una configuración fantasmática, más propia para los discursos bien intencionados y demagógicos—, pero se traducen en cuestiones fuertemente materiales, del todo mesurables, por tanto, comparables y analizables concretamente (Coelho, 2009, p. 342- 343).

No es de sorprender que sea este el momento en que se inauguran oficialmente en escuelas de todo el mundo los cursos de Estudios Culturales, y con ellos, su rama aplicada, el estudio de las políticas culturales; justo después de la conformación, en este contexto de incertidumbre, de la UNESCO. En este momento, comienza un paradigma cultural que habrá de permear a la mayoría de las naciones, sobre todo aquellas naciones miembros de dicha organización. Este paradigma de la definición de la cultura para fines del diseño de políticas públicas será el que numerosos Estados intentarán replicar.

Es este, pues, nuestro punto de partida.

### 1.3 LA UNESCO

La UNESCO se instituye el 16 de noviembre de 1945 —después del vacío de valores y el cambio en el concepto de cultura que ha dejado el desastre bélico de los años anteriores—

con miras a promover la paz mundial. Sus instrumentos para tal fin serían la educación, las ciencias, las comunicaciones y la cultura. Su germen tiene origen en 1942, cuando los aliados comienzan a organizar el restablecimiento de sus sistemas educativos, preparándose para el fin de la guerra. Estas conversaciones de trabajo conjunto se inician con la *Conference of Allied Misisters of Education (CAME)*, en el Reino Unido.

Es pues en este país donde se origina este instrumento de la ideología cultural contemporánea, para la diseminación por el mundo el discurso aliado posbélico. Esta conformación inaugura una nueva era para las políticas culturales, y es aquí donde inicia el estudio formal de esta disciplina. Pero también, como veremos más adelante, es aquí donde se origina el discurso hegemónico que marcará la pauta de cómo deben hacerse las políticas culturales.

#### 1.4 LOS ESTUDIOS CULTURALES

En 1960, con la formación del *Centre for Contemporary Cultural Studies* en la Universidad de Birmingham, se inauguran oficialmente los Estudios Culturales. Al ser una disciplina joven aún resulta difícil establecer sus fronteras como una disciplina unificada en temas, métodos y conceptos que la diferencien de otras. Los estudios culturales han sido desde su nacimiento un campo multi-, o incluso post-, disciplinario cuyas fronteras se difuminan con otras disciplinas. Sin embargo, sí existe una diferencia entre los estudios de la cultura y la propia disciplina de los Estudios Culturales.

Barker (1955) explica que el estudio de la cultura ha tenido lugar en una gran variedad de disciplinas, como la sociología, la historia, la antropología e incluso la

literatura, y que se ha inscrito en cierto rango de espacios institucionales y geográficos. El estudio de la cultura, en este sentido, no tiene orígenes rastreables; pero esto no significa que los Estudios Culturales no puedan ser nombrados de esa manera, ni sus conceptos clave identificados.

Los estudios culturales, de acuerdo con este teórico, son una formación discursiva, es decir, un conglomerado de ideas, imágenes y prácticas que proveen una manera regulada de conocer con coherencia objetos culturales por medio de conceptos clave e ideas concernientes. Así pues, dice Barker: “No es física, no es sociología y no es lingüística, aunque se basa en estas áreas temáticas. De hecho, debe haber algo [...] en juego en los estudios culturales que se diferencie de otras áreas temáticas” (1955, p. 5). Lo que diferencia a los Estudios Culturales, de otras disciplinas es entonces, según él, la conexión que estos estudios buscan hacer con el poder y la cultura política. Por tanto, es una disciplina cuyos académicos hacen de la generación de un corpus teórico una práctica política. Paulatinamente, otras disciplinas como la ciencia política en sí misma y la economía fueron nutriendo a los Estudios Culturales:

El texto fundacional sobre la economía de la asistencia cultural, escrito por investigadores a partir de los datos australianos, se publicó hace veinte años, y hace veinticinco que la obra innovadora de Herbert Gans sobre las «culturas del gusto» proporcionó un marco multiestratificado para intelectualizar lo popular y su relación con la política (Throsby y Withers, 1986; Gans 1974: 121-59). Los estudios político- culturales recibieron su nombre y se emprendieron en la década de 1970 gracias a la creación de la Asociación de Economía Cultural y del Centro para Estados Unidos urbanos en la Universidad de Arkon (Yúdice G, Miller T, 2002, p.45.).

Así pues, aquí el conocimiento nunca es un fenómeno neutral u objetivo, sino una postura, es decir, la postura desde donde se habla, hacia quién se habla y con qué propósitos. Desde entonces, hasta ahora, nos dice Kraniauskas:

Los estudios culturales se han descentrado de forma radical. No se trata nada más del resquebrajamiento del cuadro contextual nacional de su paradigma crítico debido a la crítica, sino también de la naturaleza policéntrica de la práctica institucionalizada dentro de los mismos estudios culturales, su diseminación desde las instituciones británicas hacia los Estados Unidos, Australia, América Latina, el sureste asiático y más allá, lugares todos donde ha sido transformada según las tradiciones locales del pensamiento radical (Kraniauskas J., 2015, p.33).

#### 1.5 CONSIDERACIONES NECESARIAS SOBRE LA INVESTIGACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Así pues, con el desarrollo y la diseminación de los Estudios Culturales, creció la idea de que estos no deberían ser solamente críticos, sino útiles, pragmáticos (Bennet, 1998). Sobre este tema, Yúdice y Miller aducen que muchas personas formadas en los estudios culturales creían que su papel principal consistía en criticar el orden económico, político y social dominante y que cuando los teóricos culturales estudian realmente los asuntos concernientes a la política: “nuestras metáforas de la resistencia y la oposición, que nos han sido impuestas, nos predisponen a considerar que el proceso de elaboración política está inevitablemente comprometido, es incompleto e inadecuado, además de estar poblado por inexpertos carentes de todo fundamento teórico e histórico” (2002, p.46), así como de otros que ostentan formas huecas de poder político para conseguir fines a corto plazo.

De esta manera es como los Estudios Culturales comienzan a enfocarse en la formulación de políticas públicas y a asesorar los organismos públicos que administran los productos culturales; esto incluye organizaciones como los Consejos de las Artes, museos, departamentos gubernamentales, escuelas y productores de industrias culturales, entre otros (Barker, 1955, p. 460).



Así entonces, a través de la lente de los Estudios Culturales, podemos observar la política cultural, y esto nos permite concebir maneras innovadoras de comprender la circulación de ideas, así como la manera en que se ha dado privilegio a determinadas formas de expresión cultural, y cuáles han sido las consecuencias de este proceso. Realizar estos estudios permite señalar y contrarrestar las desigualdades que existen en las sociedades (Yúdice y Miller, 2002, p. 257).

Sin embargo, todavía hay mucho trabajo pendiente. Madden (2009, p. 5), citando a Matarasso y Landry, dice que el desarrollo y la administración de las políticas culturales es una de las áreas más complejas de los gobiernos contemporáneos; y es que esta complejidad no es solo administrativa, sino también conceptual. Pues si la cultura es un constructo abstracto, la política cultural, en consecuencia, posee elementos aún más abstractos en cuanto que se encuentran supeditados a esa visión general:

[...] las estructuras de las políticas culturales, los procesos y los "instrumentos" están integrados en una red más amplia de complejidades teóricas e ideológicas. Las comparaciones internacionales de políticas culturales tienen la complejidad adicional de que los entendimientos y las definiciones de política cultural varían significativamente entre los países (Madden, 2009, p. 5).

Sobre este asunto, Scullion y García (2005, p. 114) apuntan que dado que la política cultural es un tema de estudio novedoso que todavía intenta construir sus argumentos de investigación, es un asunto crucial entender que esta fragmentación o falta de cohesión puede representar una gran desventaja. Debido a esto, al tiempo que los estudios sobre las políticas culturales van creciendo y respondiendo a diversas necesidades culturales, políticas, sociales e institucionales, los investigadores debemos ser cuidadosos de crear un sistema de comunicación efectivo entre nosotros:

Esto, entonces, marca un aspecto más de nuestra agenda de investigación de política cultural –y vinculándonos con nuestra primera área de investigación– la articulación de la investigación de política cultural con la teoría cultural y los estudios culturales. También es un capítulo particularmente importante de la agenda de investigación académica a medida que evoluciona y se arraiga en la academia y sus preocupaciones teóricas y críticas. No es, por lo tanto, reactivo de una agenda gubernamental o sectorial: esta es una atracción siempre presente para la actividad de investigación en esta área. Este es un punto importante que vincula este enfoque artístico-humanístico a la tradición de la investigación aplicada: las actividades de política cultural dentro de la academia (investigación y enseñanza) no solo están arraigadas históricamente y son sólidas conceptualmente, sino que también están plenamente justificadas en su compromiso activo con la hechura así como con sus comentarios sobre políticas públicas. Esto también constituye un componente adicional de la investigación de políticas culturales: un compromiso con la formulación de políticas, la entrega de políticas y la evaluación (Scullion, García, 2005, p. 117).

Y es que es patente que las incompatibilidades que existen entre los diferentes enfoques disciplinarios, teóricos y metodológicos utilizados para comprender y analizar la política cultural representan una tensión que no está sujeta a una simple resolución o definición administrativa. El hecho de que esta tensión sea real puede verse en el creciente número de publicaciones<sup>4</sup> que se ocupan de la política cultural, muchas de las cuales parecen operar en un conjunto de círculos analíticos herméticamente sellados que están marcados por un grado de incompreensión mutua, los cuáles ni siquiera se molestan en lo absoluto en prestar atención a otros enfoques. La falta de comprensión que se despliega se deriva principalmente de la incapacidad de comprender las diferencias entre las metodologías de análisis que se emplean entre diferentes disciplinas (Gray, 2010, p. 2).

Lee, Oakley y Naylor señalan también:

En un ensayo reciente Schlesinger escribe: “Lo que es tan llamativo en nuestras ideas en los últimos años es la inestabilidad de los términos que usamos” (2009, p.84). En este caso, está hablando de la ambigüedad conceptual de términos como “industrias creativas”, “economía creativa” y “sociedad del conocimiento”, como formas de describir la importancia

---

<sup>4</sup> Gracias a la estancia de investigación que realicé en la Universidad de Leeds en Inglaterra tuve acceso a un buen número de publicaciones especializadas en la materia, cuya lectura me proveyó de un amplio panorama teórico sobre las lagunas metodológicas en el campo. Entre ellas puedo mencionar: *Cultural Trends, the International Journal of Cultural Policy, the Journal of Cultural Economics, the Journal of Arts Management, Law and Society, International Journal of Arts Management*, entre otras.

económica de los sectores culturales, pero la declaración podría aplicarse igualmente bien a otros aspectos de la política cultural y el lenguaje (Lee, Oakley y Naylor, 2011, p. 289).

Es claro entonces que los estudios de política cultural y la investigación sobre políticas culturales forman parte de un nuevo y distintivo tipo de disciplina académica, como tal, podríamos verla como la vanguardia de las prácticas de investigación reflexiva, que cuestiona constante e implícitamente el papel de la academia y su contribución a las ideas y la práctica. La investigación sobre políticas culturales es la más interdisciplinaria de todos los campos de la administración pública. Toma de las ciencias sociales las metodologías de investigación para estudiar las relaciones sociales y económicas. De las artes y las humanidades toma la historia y la historiografía para comprender la formulación de políticas en el pasado e influir en su desarrollo y aplicación futura. Asimismo, utiliza la filosofía para entender la naturaleza de conceptos que la ciencia no puede explicar, como el arte. Y se sirve de los estudios culturales, de los que surge una preocupación sobre la representación y la identidad, y, por supuesto, definiciones y experiencias culturales, y el rol de estas en la sociedad (Scullion, García, 2005, pp. 121-122).

Y es justamente toda esta novedad y dificultad metodológica lo que ha acarreado deficiencias incontables en las políticas culturales de todo el mundo. A este respecto, Chávez se lamenta de que:

Existen muy pocas universidades con plazas para docentes e investigadores expertos en políticas culturales, gestión cultural o patrimonial, como ámbito de especialización del conocimiento, aún entre las que tienen mayor historia en estos programas de enseñanza [...]. En gran medida esto se debe a la transversalidad de la disciplina, pero no deja de ser desalentador para quienes vemos la academia como un área de desarrollo profesional (Chávez, 2011, p. 71).

La consecuencia de todo esto es la falta de expertos en los ámbitos gubernamentales. Y es que aquellos funcionarios encargados de las políticas culturales, que no han tenido una formación especializada en estos temas, no desarrollarán las habilidades, ni el vocabulario adecuado para llevar a buen término su labor.

Así pues, con el fin de establecer una agenda de investigación que se arraigue en los estudios académicos comprometidos, Scullion y García (2005, p. 122) sugieren que la investigación en política cultural podría desarrollarse en tres áreas interconectadas: la historia y la historiografía de la política cultural; los principios y estrategias de la política cultural; y la teoría cultural y los estudios culturales. Estas amplias categorías de historia, práctica y teoría resuenan a través de las humanidades y las ciencias sociales, y podrían permitir que la investigación sobre políticas culturales desarrolle sus propias preguntas, así como que se articule con otras áreas de investigación en cada categoría

## CAPÍTULO DOS

### DESCRIBIR PARA MODELAR Y MODELAR PARA ESCULPIR

“La fabricación de conceptos hace que seamos más como electricistas del pensamiento, intentando encontrar diagramas de los circuitos del presente. Deleuze y Guattari son tan brillantes cuando dicen: ¡Qué le vamos a hacer si Proust nos dice tanto acerca del espacio-tiempo como Einstein! ¡Qué le vamos a hacer si Henry Miller nos dice tanto sobre el deseo como Freud! La frontera entre la teoría y la ficción es absolutamente permutable.”

Kodwo Eshun



## 2.1 EL PROBLEMA DE LA DEFINICIÓN

Como expuse en el capítulo uno, dado el carácter incipiente de esta disciplina, uno de los principales problemas que encara el estudio de las políticas culturales es la carencia de una estandarización rigurosa de los términos que son comúnmente empleados por los investigadores y comentaristas del campo. Estos términos suelen ser inconsistentes y llevan a la confusión de los conceptos. Gray habla incluso de una ausencia total de acuerdos en cuanto al objeto de estudio de las políticas culturales:

Las diferencias que existen a nivel ontológico, epistemológico y metodológico entre disciplinas diferentes hacen que no sea posible simplemente adoptar lo que cada disciplina está diciendo sobre la política cultural al valor nominal. Sin una mayor comprensión teórica y metodológica de las herramientas disponibles para el análisis de la política cultural, es poco probable que un enfoque más sofisticado hacia el análisis sea generado. [...] Da la impresión de que el análisis de la política cultural parece ser relativamente problemático en este caso: si cada disciplina estuviera hablando del mismo objeto de estudio (lo que no hacen), entonces debería considerarse la posibilidad de desarrollar una estrategia común para analizar las políticas que están asociadas con ese objeto. En la práctica esto no ha ocurrido, principalmente debido a la existencia de diferencias significativas dentro, y entre, las disciplinas en cuanto a lo que el objeto de estudio es en realidad (Gray, 2010, pp. 202 y 221).

De aquí parte la necesidad de una plataforma teórica concisa que trace las líneas conceptuales que utilizaré en este trabajo. Por tanto, en este apartado expondré la problematización de dos conceptos pilares: *arte* y *cultura*, y explicaré por qué estos han sido empleados indistintamente; así como la diferencia entre políticas culturales y políticas orientadas al arte. Por tanto, a lo largo de este apartado esquematizaré los términos que sustentarán la base del posterior desarrollo teórico de esta investigación.

Este ejercicio entonces tendrá un carácter interdisciplinario, pues hasta que la política pública cultural se convierta en una disciplina en sí misma –lo cual según Gray requerirá de un mayor desarrollo teórico en rubros similares al tratado en este apartado–, los analistas tendrán que nutrirse de las herramientas metodológicas disponibles en otros contextos disciplinarios (Gray, 2010, pp. 226-227). Y dado que, como ya hemos visto, a la investigación de las políticas culturales, por su propia naturaleza, le es menester condensar en sus postulados las ciencias sociales y las humanidades (Simonin, 2003), para la confección teórica de los conceptos mencionados me basaré principalmente en los postulados de dos pensadores fundamentales en el estudio de las ciencias sociales: Jürgen Habermas y Talcott Parsons; así como en otros dos pensadores contemporáneos del estudio de la filosofía: Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Parsons (1968) y Habermas (1987) nos dicen que la ciencia no es solo la acumulación de resultados que describen supuestos de la realidad empírica, sino, además, el compendio de los procesos mentales y lógicos que ayudaron a dar el paso de una comprensión parcelar concreta a su descripción teórica. La manera en que comunicamos estas descripciones es un punto muy delicado de dicho proceso, dado que no tenemos un conocimiento no mediado por el lenguaje, por lo que las proposiciones racionales poseen criterios de verdad y falsedad propios.

De esta manera, de acuerdo a Parsons (1968) y Habermas (1987), una preocupación principal de los estudios socioculturales es la clarificación de los problemas epistemológicos fundamentales y el método para solucionarlos. Ya como ciencia o como



filosofía, el saber racional es un ámbito al que, en su naturaleza ambivalente de pureza teórica y teoría pura, la racionalidad comunicativa intenta acceder.

Así, usando la terminología de estos pensadores, las *proposiciones con pretensión de validez*, se insertan en un sistema transubjetivo de enjuiciamiento que dota al conocimiento –presentado en un convoy de enunciados propositivos lógicamente coherentes en su propio sistema, así como con el reflejo de la realidad que describen–, un estatus de verdad, si son capaces de persuadir a quienes fungen como árbitros del conocimiento.

De este modo, en Habermas, lo racional adquiere un significado que trasciende el puro entendimiento de los fenómenos y sus descripciones teóricas. El ejercicio teórico, bajo esta interpretación, se vuelve una parte del sistema que conforma la acción científica, es decir: “La racionalidad tiene menos que ver con el conocimiento o con la adquisición de conocimiento que con la forma en que los sujetos capaces de lenguaje y de acción hacen uso del conocimiento” (Habermas, 1987, p. 24).

Así entonces, lo deseable es que la forma en que los sujetos hacen uso del conocimiento y el saber en sí mismo mantengan un lazo de coherencia: “El saber puede ser criticado por no fiable. La estrecha relación que existe entre saber y racionalidad permite sospechar que la racionalidad de una emisión o de una manifestación depende de la fiabilidad del saber que encarnan” (Habermas, 1987, p. 24). Esta postura abre la puerta a una pregunta interesante ¿cuándo un saber no es, o deja de ser, fiable? Habermas aduce que la relación de un saber con el mundo objetivo puede ser una clave para establecer un criterio de validez del saber, y este a su vez se sustenta en una comunidad interpretativa que

podrá ratificar o refutar la pretensión de validez. De este modo una inquietud común se va configurando mediante las aportaciones de saberes de una comunidad basada en observaciones lógicas compartidas, es decir, una comunidad de la búsqueda de la racionalidad:

Una manifestación cumple los presupuestos de la racionalidad si y sólo si encarna un saber falible guardando así una relación con el mundo objetivo, esto es, con los hechos, y resultando accesible a un enjuiciamiento objetivo. Y un enjuiciamiento sólo puede ser objetivo si se hace por la vía de una pretensión transubjetiva de validez que para cualquier observador o destinatario tenga el mismo significado que para el sujeto agente (Habermas, 1987, p. 26).

Por su parte, Deleuze y Guattari (1999) afirman que un *concepto* es una fragmentariedad, una suerte de conglomerado de componentes que existe con la cohesión de múltiples significados y que aparenta una totalidad: la materia prima de toda actividad filosófica. Sin embargo, para estos autores sólo la filosofía es creadora de conceptos; mientras que la ciencia crea proposiciones referenciales, y el arte crea afectos. Así:

La Filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas (Deleuze G., y Guattari, F., 1999, p. 200).

Pero estas tres grandes formas de conocimiento: Filosofía, Arte y Ciencia, no están enteramente separadas, pueden cruzarse y entrelazarse en todo momento, creando una red de significados y una mixtura rizomática indisociable:

La Filosofía hace surgir acontecimientos con sus conceptos, el arte erige monumentos con sus sensaciones, la ciencia construye estados de cosas con sus funciones. Una tupida red de correspondencias puede establecerse entre los planos. Pero la red tiene sus puntos culminantes allí donde la propia sensación se vuelve sensación de concepto o de función, el

concepto, concepto de función o de sensación, y la función, función de sensación o de concepto (Deleuze G. y Guattari, F., 1999, pp. 200-201).

Asimismo, Simonin (2003), que propone un enfoque hermenéutico para el análisis de los conceptos de las políticas públicas, hace hincapié en la importancia lingüística de los términos. Cita a Gadamer cuando dice que:

[...] la formación de conceptos está siempre condicionada por el idioma ya hablado. Si éste es realmente el caso, entonces la única posición filosófica honesta es comprender conscientemente la relación entre palabras y conceptos como una relación seminal que determina nuestra manera de pensar (p.114).

Como resultado, cada concepto es más o menos una institución idiomática y, en adelante, debe ser comprendida como un artefacto cultural, una construcción social.

Entonces, el de “cultura” es un ejemplo de un concepto esencialmente controvertido, por lo cual se anticipa que habrá múltiples definiciones de la palabra. También cabría esperar que no exista un método inequívoco y, ciertamente, ningún método empírico disponible para determinar la adecuación o no de estas definiciones. En este sentido, no hay ninguna razón en particular para enumerar las diferentes definiciones que se emplean en diferentes disciplinas: lo que es potencialmente más útil es demostrar cómo estas definiciones afectan lo que se considera que vale la pena estudiar en estas disciplinas cuando las cuestiones "culturales" están en juego (Gray, 2010, p. 219).

Así las cosas, un segundo marco analítico sería el marco filosófico. Simonin, en su análisis hermenéutico hace un recorrido ontológico por la esencia del concepto de cultura:

Ahora tenemos que producir un segundo marco analítico que nos permita comprender el ser de culturas específicas. Como lo expresa Heidegger (1962), "el ser es en sí mismo histórico, de modo que su iluminación ontológica más adecuada se convierte necesariamente en una interpretación histórica". En otras palabras, la noción de "ser" no puede entenderse adecuadamente sin una referencia al tiempo: la esencia de algo debe verse como su

"persistencia en el tiempo" Gadamer (2001). Por lo tanto, la misma noción de esencia no designa las características pseudo-intangibles de algo. Más bien, se refiere al proceso de reactualización de un ser a través del tiempo. Tal reactualización a menudo se abre a una mera replicación del ser, pero también puede dar paso a un ser transformado. Entonces, los cambios paradójicos que la afectan son simplemente aparentes, ya que ya estaban potencialmente contenidos dentro del ser inicial, antes de que ocurriera la transformación. En otras palabras, las esencias no son solo "lo que es", sino "lo que es más lo que podría ser". A lo largo de esas líneas hermenéuticas, parece que lo que a menudo se describe como un cambio de identidad debería considerarse más bien como una simple realización de una posibilidad. En otras palabras, las culturas pueden cambiar sin ser autodestructivas. Por lo tanto, definir una cultura como un conjunto de valores intangibles aparece como un claro empobrecimiento de la noción, que sin embargo es necesaria para la comunicación. Según lo expresado por Wittgenstein (1999), el lenguaje permite la comunicación tanto como la restringe: el lenguaje es intrínsecamente esencialista (Simonin, 2003, p.111).

Ahora bien, en este punto y con este trasfondo en mente, quiero retomar un texto que me parece clave para redefinir el concepto de cultura, al menos dentro de lo que respecta a las políticas públicas; se trata del "Apéndice 1. «Cultura es la regla; arte, la excepción»" del *Diccionario crítico de política cultural* de Teixeira Coelho.

En este texto se establece una división esencial para el diseño de las políticas públicas orientadas a la cultura y el arte. A lo largo del *Diccionario crítico...*, se brindan conceptos teóricos y técnicos que ayudan a circunscribir el rango de acción de la política cultural. Coelho parte del supuesto que la idea tradicionalmente aceptada por la antropología clásica de que *todo es cultura* no sirve para pensar y definir los cimientos básicos de una política cultural que observe de manera objetiva los hechos empíricamente comprobables de la compleja relación entre la cultura y una de las parcelas que la conforman: el arte.

La idea tradicional de que arte también es cultura, una idea de sentido común –y se puede decir hoy, una idea políticamente correcta más que otra cosa–, en primera instancia confunde el cuadro más que contribuye a esclarecer las cosas. Esa idea de que el arte es cultura no es una idea que permita entender el mundo, menos aún actuar sobre él. El arte es vecino de la cultura pero las aproximaciones entre uno y otra acaban en arenas movedizas que de algún modo delimitan los territorios entre ellos (Coelho, 2009, p. 305).

Así entonces, mediante esta afirmación, Coelho abre la puerta a la discusión teórica. Bien es cierto que el grueso de las políticas culturales incluye en el mismo saco a expresiones culturales tan diversas como programas de educación, eventos recreativos, eventos tradicionales o subsidios al arte. Incluso la generalidad de los estudios especializados en políticas públicas culturales, no hace distinción entre un concepto y otro.<sup>5</sup> Así pues, demarcar una diferenciación conceptual entre los supuestos de acción de ambos términos es un primer paso hacia la hechura de políticas públicas más adecuadas dirigidas a problemas específicos del orbe empírico.

A una afirmación sólo se la puede llamar racional si el hablante cumple las condiciones que son necesarias para la consecución del fin ilocucionario de entenderse sobre algo en el mundo al menos con otro participante en la comunicación; y a una acción teleológica sólo se la puede llamar racional si el actor cumple las condiciones que son necesarias para la realización de su designio de intervenir eficazmente en el mundo (Habermas, 1987, p. 28).

Así las cosas, la proposición de Coelho confronta la racionalidad tradicionalmente aceptada de que el arte es cultura y que como tal debe ser tratado. Por tanto, contribuye a la revisión de los enunciados con pretensión de validez que son usualmente aceptados. Así, mediante la modificación teórica del marco bajo el que se observan los conceptos, la proposición de validez va enriqueciendo su naturaleza descriptiva. Respecto a este proceso, Parsons afirma que la forma en que se desarrolla la teoría consiste en un proceso de modificación de *los enunciados generales* (lo que Habermas llamaría *enunciados con pretensión de validez*), esta modificación ayuda a enfocar nuevos descubrimientos de hechos. Para Parsons, el proceso en que se descubren los hechos es independiente del

---

<sup>5</sup> Baste como ejemplo la siguiente aclaración de Roemer en la introducción de su obra ya citada, donde deja claro que en toda su obra no habrá diferencia conceptual alguna: “Para los fines de la presente obra nos referimos como cultura prioritariamente al ámbito de la actividad artística y sus corolarios. De igual modo, utilizaremos indistintamente las palabras arte y/o cultura” (2003, p. 18).

proceso en que se configura la teoría, que puede ser resultado de algún impulso, por ejemplo, lo que llama la “curiosidad ociosa”.

Se puede decir de este modo que Coelho, mediante el proceso descrito contribuye a ensanchar el orbe teórico de la política cultural. Y, por tanto, obliga a una revisión de los presupuestos de esta ciencia. Así, nos dice Parsons:

En efecto, si se interpreta correctamente el término «hecho», cabe afirmar que una proposición teórica, para que tenga algún puesto en la ciencia, tiene que ser: o el enunciado de un hecho o el enunciado de un modo de relaciones entre hechos. De aquí que cualquier cambio importante en nuestro conocimiento de los hechos del campo en cuestión tenga, por sí mismo, que cambiar el enunciado de, al menos, una de las proposiciones del sistema teórico y, debido a las consecuencias lógicas de este cambio, el de otras proposiciones en mayor o menor medida. O sea, que la estructura del sistema teórico ha cambiado (Parsons, p. 40).

Coelho con sus proposiciones se encamina hacia un cambio estructural de la forma en que tradicionalmente se han entendido y, por tanto, diseñado las políticas culturales. Con este ejemplo, podemos ratificar los supuestos de Parsons cuando afirma que la teoría formula lo que conocemos, pero también nos traza un camino hacia lo que necesitamos conocer, es decir, nos señala las preguntas que necesitan una respuesta. En este ejercicio, es muy probable que el mismo sistema al que nos enfrentamos nos despliegue un menú de alternativas posibles de respuesta a una determinada pregunta. De modo que, si los hechos que observamos, que nos incumben, no encajan con las respuestas posibles, es probable que el sistema tenga que ser reconfigurado.

Bajo esta perspectiva, es posible realizar una fragmentación semántica de los conceptos cultura y arte, e ir identificando las aristas que separan un término del otro. Para Coelho, el primer supuesto conceptual que distingue la cultura del arte es una semántica de tipo general versus particular: la cultura es la regla, el arte es la excepción, justo como

afirma el título del ensayo. Por tanto, una división que estipulara las diferencias entre la generalidad y la particularidad era necesaria para establecer, en primer lugar, y como uno de los supuestos fundamentales, que la cultura se orienta a lo colectivo, mientras que el arte a lo individual.

La obra de cultura es una obra colectiva; en el proceso, el nosotros es más determinante que el yo: no quiere decir que en ella la participación del individuo como individuo sea inexistente o secundaria, pero la obra de cultura no resulta de él, no le corresponde ni tiene espacio en él: no depende del individuo la realización de una obra de cultura. De manera inversa, la obra de arte está determinada en última instancia por un individuo; [...] en la obra de arte, lo determinante es un individuo (Coelho, 2009, p. 309).

Con este panorama, si pensamos en el diseño de un programa que apoye la distribución y la producción de cultural, este tendría que tener una naturaleza anclada en lo sociocultural, en la colectividad. Es decir, se tendría que enfocar en lo específico de lo cultural que está en juego en el colectivo, en comunidad o sociedad que esté involucrada.

En efecto, acorde a esta perspectiva, el enfoque hermenéutico que propone Simonin considera que el uso de un concepto es una interpretación del concepto. En esta mirada, el estudio de los conceptos utilizados por una sociedad que no ha circunscrito lo que significa para sí misma ese concepto realmente no tiene sentido: por tanto, se requiere saber cómo se ha interpretado la noción de "política cultural" antes de poder diseñar políticas culturales que tomen en cuenta los postulados de las investigaciones en política cultural. Un análisis hermenéutico de los conceptos de las políticas culturales tiene, entonces, que abordar (al menos) dos preguntas: en primer lugar, ¿qué significa para una sociedad confiar o no a los poderes públicos la capacidad de trabajar sobre la "cultura" de una manera y no de otra? Y en segundo lugar, ¿cómo influye una definición específica de "cultura" en las políticas culturales? (Simonin, 2003, pp. 117-118).

Sobre la segunda pregunta y sobre los dilemas de la definición de un problema público, Cabrero (2000) y Subirats (2008) hacen hincapié en que la forma en que definimos los conceptos de una política pública es el cimiento de su diseño. Aguilar, por su parte, define esta acción como un

proceso mediante el cual una cuestión, oportunidad o tendencia, ya aprobada y colocada en la agenda de la política pública, es estudiada, explorada, organizada y posiblemente cuantificada por los interesados, quienes no raramente actúan en el marco de una definición de autoridad, aceptable provisionalmente en términos de sus probables causas, componentes y consecuencias (1999, p.18).

Por tanto, que una definición no sea sólida y adecuada, significa que la forma en que se entiende el problema, o el sector, no es la óptima, por lo que sin importar qué solución que se trace, ninguna será la adecuada. Y este es, probablemente, el mayor problema que enfrenta el estudio de las políticas culturales en la actualidad. Sin embargo, a continuación, ahondaré en la discusión teórica sobre estas definiciones, con el fin de aportar, en la medida de lo posible, a futuras investigaciones, lineamientos que me parecen fundamentales en el estudio de esta disciplina.

## 2.2 ¿QUÉ ES LA CULTURA? ¿UNA PREGUNTA SIN RESPUESTA?

Son cuantiosos los autores que en cada una de sus áreas han realizado el ejercicio de definir lo que el concepto de cultura significa, ya sea desde el punto de vista antropológico, sociológico o de la ciencia política. Por tanto, no existe una definición universal y válida para todas las disciplinas:



Para algunos se trata del conjunto de lo creado por los seres humanos; para otros, como Taylor, se refiere a “la totalidad de capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”; para Goodenough es “la organización de la experiencia compartida por una comunidad”. En un sentido restringido, podemos pensar en la cultura como en el conjunto de valores, símbolos, rituales e instituciones de una sociedad. Ninguna cultura es estática o inmutable, sino que establece relaciones con otras a las que influye o por las cuales es influida”[...] Quizás la definición que más se aproxima a lo que nos interesa destacar es de la UNESCO, según la cual la cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y colectivos que caracterizan a una sociedad o a un grupo social y que abarca, además de las artes y las letras, los modos de vida, las maneras de vivir juntos, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias (Lorenzano, 2010, págs.7 y 8).

Pues bien, las políticas públicas culturales generalmente se han basado en algún aspecto de la definición de la UNESCO, es esa definición la que ha marcado la pauta en esta disciplina desde su génesis. Dentro del campo de los estudios sociológicos de la cultura, dice Gray (2010, p. 220), hay tres divisiones interpretativas predominantes, que han influido en las teorías recientes del campo. La primera de ellas concibe la cultura como un desplegado de significados, símbolos y estructuras, que incluye una forma particular de análisis sociológico y cuasi semiótico. La segunda división establece que la cultura consiste en una serie de arenas de acción particulares asociadas a ciertos bienes y/o actividades que las determinan, por ejemplo “las artes, las industrias culturales y los sectores mediáticos” (Bennett 2007, p. 32), por ejemplo, el estudio de los patrones de consumo cultural entre ciertos grupos sociales, a la manera de los estudios de Bourdieu. La tercera incluye “cultura” en “modo de vida”, en esta, el concepto de cultura incluye todo lo que tenga que ver con la vida diaria (por ejemplo, la cultura cívica, la religión, las costumbres, etc.), y no hay forma de determinar que converge en algo específicamente cultural.

Simonin, por su parte, defiende que existen dos principales puntos de vista al interpretar el significado del concepto de cultura: elitista y democrática. Nos dice:

Si la cultura es definida de acuerdo a la manera elitista, los debates ideológicos sobre la cultura se enfocarán en la postura que el gobierno debería adoptar frente a los bienes culturales (¿debería estimular su creación?, ¿debería hacerlos accesibles a la población?). De la misma manera, si la cultura es definida de acuerdo a la manea democrática, los debates ideológicos en cuanto a la cultura se enfocarán en la postura que el gobierno debería adoptar frente a la gestión general de los comportamientos sociales (Simonin, 2003, p. 114).

Así, por un lado,

El segundo enfoque puede ser etiquetado como aristotélico, empírico, democrático, constructivista y relativista. Se evalúa que la "cultura" alude a una relación entre las cosas y las personas. En este contexto, una "cultura" designa un tipo de patrón de comportamiento. En este sentido, la expresión "política cultural" abarca dos significados diferentes. Por un lado, se refiere a la gestión pública de objetos concretos y simbólicos que llevan la marca "cultural" (Simonin, 2003, p.111).

De este modo, Simonin (2003, p. 113) contrapone lo que llama la cultura elitista, — a la que nombra también como platónica, teórica, esencialista y universalista, y que se caracteriza como aquella de los bienes cuyo valor intrínseco debería ser reconocido por toda la humanidad—, a la cultura democrática o aristotélica, —también la llama empírica, constructivista y relativista, se caracteriza por la relación entre las cosas y las personas, y los patrones de comportamiento—. Así, según este autor, la expresión “política pública cultural” tendrá dos significados; por un lado, con el enfoque platónico, se referirá a la administración pública de objetos concretos y simbólicos que tengan la etiqueta<sup>6</sup> cultural; y, por otro lado, con el enfoque aristotélico, *todas* las políticas públicas deberían ser consideradas como culturales, pues todas lidian con interacciones y comportamientos sociales, sin importar su objetivo (salud, educación, relaciones exteriores, etc.).

A una conclusión análoga llegan Yúdice y Miller cuando dicen:

La política cultural se refiere a los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida: es un puente entre los dos registros. La política

---

<sup>6</sup> Lo que no nos dice es cómo adquieren, ni quienes otorgan esta etiqueta. Otro ejemplo de las numerosas lagunas que hay en este campo.

cultural se encarna en guías para la acción sistémicas y regulatorias que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas. En suma, es más burocrática que creativa u orgánica: las instituciones solicitan, instruyen, distribuyen, financian, describen y rechazan a los actores y actividades que se hallan bajo el signo del artista o de la obra de arte mediante la implementación de políticas. Los gobiernos, sindicatos, universidades, movimientos sociales, grupos comunitarios fundaciones y empresas ayudan, financian, controlan, promueven, enseñan y evalúan a las personas creativas: de hecho, deciden e instrumentan a menudo los mismos criterios que hacen posible el uso del vocablo «creativo» (Yúdice y Miller, 2002, p.11).

Así pues, la interpretación dicotómica es la que predomina generalmente.

De manera similar, en el campo de la crítica de la cultura, por un lado, se habla de la cultura entendida como “alta cultura”, la cual envuelve en un sentido general las manifestaciones culturales de las Bellas Artes. Por otro lado, tenemos la “cultura popular”, donde radican expresiones más comúnmente asociadas con las clases populares. Críticos de la cultura como Fernández Porta (2007) señalan que cada vez es más patente que las fronteras entre cultura popular y alta cultura comienzan a difuminarse. Las nuevas vanguardias se van configurando a partir de las corrientes artísticas populares; comienza un proceso de filtración bidireccional, que permite encontrar sedimentos de ambos registros en los distintos puntos de confluencia de todos los productos culturales contemporáneos. Sobre esto, Lorenzano, añade:

Por otra parte, en el mundo actual los cruces entre la llamada cultura y la cultura popular son cada vez más frecuentes y complejos; cada vez los límites entre una y otra son más inestables. A estas dos líneas habría que sumarle algo que podríamos llamar, quizás, “cultura mediática”, la que, por su parte, también suele aparecer entretejida con las dos anteriores.

En el caso de México, las políticas oficiales han hecho más énfasis en la primera, que en la segunda (y menos aún en los cruces entre ambas). Por otra parte, el Estado ha estado prácticamente ausente de la cultura mediática, la que sin duda mayor influencia tiene sobre la población (Lorenzano, 2010, p. 8).

De forma análoga y desde el punto de vista anglosajón, Hewison (2014, p. 220), citando a John Holden (2008), habla de una cultura oficial en contraposición a una cultura

comercial. Según estos autores, el capitalismo cultural ha acabado con cualquier oposición persistente entre la cultura oficial y la comercial. Sin embargo, es inevitable que ambas vertientes tengan que aceptar las consecuencias de los avances tecnológicos que han hecho posible que una tercera forma de cultura, es decir, a la que Holden llama "cultura casera"; que va desde los objetos históricos y las actividades del arte popular, pasa por las bandas posmodernas de garaje punk, e incluye la carga de videos a YouTube. Aquí la definición de lo que cuenta como cultura es mucho más amplia. Según Holden (2008), se define como un grupo informal de iguales autoseleccionados, cuyas barreras de entrada son mucho más bajas que las de la cultura oficial o la cultura comercial. Es decir, se refiere a un mundo virtual en el que los artistas amateurs pueden exhibir sus creaciones mediante los nuevos dispositivos electrónicos y someterse a la evaluación de otros como ellos.

Ahora bien, es necesario señalar que, como ya había anticipado, en la mayoría de las definiciones se mete en el mismo rubro una serie amplísima de conceptos semánticamente similares, que van desde la forma de vida, los patrones de comportamiento como la cultura cívica o vial, los sistemas de valores y creencias, hasta las formas de arte culto, popular e incluso casero.

¿Y entonces, qué debería entenderse por cultura en el campo de las políticas públicas?

Hemos establecido, acorde Coelho, que la idea tradicional de que el arte es cultura, si bien se trata de una proposición *políticamente correcta*, confunde los términos más de lo que los aclara. Es verdad que el arte y la cultura están emparentados íntimamente, pero el orbe de la cultura es un macrocosmos incluyente en el cual con la misma intimidad caben

las prácticas económicas o el sistema político. Es necesario pues, precisar qué es aquello de lo que las políticas públicas se ocuparán cuando actúen bajo la bandera de la cultura.

Como punto distintivo, tenemos que asentar que aquello que es cultural posee un carácter colectivo, un solo individuo no puede generar cultura, puede participar de ella, mas esta no se agotará en él; por su naturaleza, exige lo comunitario. Por tanto, una obra cultural estará dirigida a una sociedad y poseerá un carácter institucional, dado que compromete el hábito, la repetición, la reproducción y el establecimiento de patrones: la cultura refuerza símbolos y mitos; la cultura conserva. Su origen es la necesidad. La cultura es necesaria en una sociedad, no puede existir la sociedad sin cultura. Por tanto, la cultura es utilitaria, es utilitariamente social. En este sentido, la esencia de lo cultural converge en lo identitario. Y es en ese sentido que se presta para consolidar idearios nacionales o patrimonios culturales. Pues la cultura crea narrativas, consolida discursos: *preserva* (Coelho, 2009, p. 304 y ss.).

### 2.3 ¿CÓMO DEFINIR ARTE?

Para la investigación en política cultural, han sido de gran interés los procesos en los cuales se define en qué momento los términos “arte” y “artistas” son entendidos como conceptos histórica y socialmente variables, y es que la naturaleza misma del mundo del arte reforma constantemente lo que es considerado arte y quiénes son considerados artistas (Becker, 1982, pp. 34–35). Heikkinen (2008, p. 79) hace hincapié en cómo para Bourdieu el poder de definir estos términos está relacionado con la idea de capital simbólico que ha sido tan importante en los diversos campos artísticos; pues la inclusión en el rango de lo definido

como arte da el derecho de reclamar recursos destinados a las artes; en este sentido, la definición de arte es siempre un asunto político crucial para las políticas culturales estatales.

El Estado es siempre uno de los actores en el proceso de producir definiciones para arte. En un sentido amplio, este provee los marcos regulativos y legislativos para las acciones de los campos artísticos. El Estado ha sido descrito por Bourdieu como la última reserva de poder simbólico; de acuerdo con esta perspectiva, el Estado constituye una “fuente de poder simbólico”, la cual en última instancia concede y garantiza el derecho de los actores a sus posiciones (Heikkinen, 2008, p. 79).

Y es que la naturaleza inmanente del arte, en un sentido ontológico, se ve reducida a la estrechez de las definiciones operativas que el Estado, en su necesidad de delimitar y establecer parámetros de acción y legislación, se ve necesitado a establecer.<sup>7</sup> Sin embargo, es esta justamente la que debe ser analizada en primer lugar para reinterpretar la definición con que se han venido diseñando las políticas orientadas hacia este sector. Y es, en este ámbito, donde se necesita echar mano de disciplinas que han teorizado más a fondo las implicaciones de las diversas definiciones de arte, y que, sin embargo, ha sido generalmente

---

<sup>7</sup> Una anécdota descrita por Yúdice y Miller puede ayudar a ilustrar este conflicto: “En 1994, el teórico cultural francés Jean Baudrillard viajó a Australia para participar en un simposio titulado «El arte de la teoría: Baudrillard en la década de 1990», con el objeto de mostrar 50 de sus fotografías en distintas galerías. Hoy Baudrillard afirma que la simulación se ha infiltrado en el mundo social artístico a tal punto que la originalidad y la firma autorial ya no son significativas o incluso creíbles, dada la cultura de la copia. Como la realidad, el significado supera el arte, de modo que la verdad y el engaño ya no son discernibles. Pero al ingresar al país, Baudrillard descubrió que las instituciones sí conocían la diferencia: se encontró con el Sistema de Codificación y Descripción de Mercancías del Servicio Australiano de Aduanas, que no consideró las fotografías como obras de arte y, por tanto, Baudrillard tuvo que pagar los derechos de importación de «sus» textos visuales (16.000 dólares australianos). Esto suscitó la ira de las galerías que iban a exponer sus fotos y el regocijo de los medios masivos australianos ante la manera en que la propia posición intelectual del teórico francés fue materializada hasta el punto de costarle dinero (Anderson, 1994). Asimismo, ello indicaba que su crítica impresionista e infalible, Baudrillard no era consciente de que las instituciones y prácticas concretas determinan lo que cuenta como arte, no algún abstracto *Zeitgeist*” (Yúdice y Miller, 2002, p. 255).

excluida de las investigaciones en administración pública, tal como afirman el ya citado Simonin (2003) o el teórico J. D. White (2013)<sup>8</sup>.

Pues bien, para Deleuze y Guattari, por ejemplo, los planos operativos de lo que llaman las tres grandes formas de pensamiento, a saber, arte, ciencia y filosofía, son muy específicos y, aunque transversales, delimitados. Sin embargo, los tres buscan ordenar y obtener un conocimiento de lo que estos autores llaman el Caos, donde se encuentra todo el orbe de lo que podríamos llamar el no-conocimiento:

El caos se define menos por su desorden que por la velocidad infinita por la cual se disipa toda forma apenas bosquejada. Es un vacío que no corresponde a la nada, es un virtual que contiene todas las partículas posibles provocando todas las formas posibles que surjan, para así hacerlas desaparecer en seguida, sin consistencia ni referencia, sin consecuencia (Deleuze y Guattari, 1999, p. 111).

Así pues, contra el Caos, las tres formas de conocimiento despliegan estrategias diferentes. De modo que, en primer lugar, la filosofía se enfrenta al Caos construyendo *conceptos*, sobre un *plano de inmanencia*, es decir, esa zona donde estos se instauran y que entreteje el suelo absoluto de la filosofía; así la filosofía pretende darle consistencia al infinito. Por su parte, la ciencia combate el Caos renunciando al infinito y dotándolo de referencia, construyendo *functores*; es decir, la ciencia se ancla a un *plano de referencia*, o sea coordenadas, cifras, y demás estrategias cualitativas.

---

<sup>8</sup> En su libro *Tomar el lenguaje en serio...*, sentencia con gravedad: “Aunque hay varias posibles razones para la mala calidad de la investigación en administración pública, destaca un conjunto de esas razones cuando se observa este campo desde la perspectiva de la filosofía de la ciencia. Hay enormes huecos en la manera en que entendemos los fundamentos filosóficos de la investigación. Estos huecos obstaculizan nuestra capacidad para desarrollar un cuerpo sistemático de ese conocimiento sobre el tema y nuestra capacidad para usar ese conocimiento con el fin de mejorar el funcionamiento de las organizaciones públicas. Se supone que la filosofía en general, y la filosofía de la ciencia, en particular, orientan nuestra práctica de cualquier tipo de investigación aclarando sus supuestos y su lógica de indagación. Es lamentable que no se entiendan bien los fundamentos filosóficos de la investigación en la administración pública [...]” (White, 2013, p. 39).

En última instancia, el arte contraviene el Caos construyendo *perceptos* y *afectos* a través de *figuras estéticas* sobre un *plano de composición*. De forma que el arte, al construir realidades finitas (monumentos) reintroduce con ello lo infinito. El arte, al enfrentarse al Caos, no busca leyes ni conceptos, sino extraer lo que los autores llaman un "bloque de sensación", hurga en el Caos y articula partes de él y extrae perceptos y afectos con los que forma esos bloques que van organizándose en un plano de composición. El conocimiento que aporta el arte, en definitiva, no se basa en estados de las cosas, como hace la ciencia, ni en conceptos, como hace la filosofía; y, sin embargo, se trata de un saber que se constituye con la misma complejidad que los científicos y los filosóficos que se manifiestan por referencia al Caos.

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra: basta con comparar a Proust y a Pessoa, en quien la búsqueda de la sensación como ser inventa procedimientos diferentes (Deleuze y Guattari, 1999, p. 172).

Así, esos métodos, aunque varíen, tienen la misma finalidad:

El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras. El arte no tiene opinión. El arte desmonta la organización triple de las percepciones, afecciones y opiniones y la sustituye por un monumento compuesto de perceptos, de afectos y de bloques de sensaciones que hacen las veces de lenguaje. [...]

Precisamente, ésa es la tarea de todo arte, y la pintura, la música arrancan por igual de los colores y de los sonidos los acordes nuevos, los paisajes plásticos o melódicos, los personajes rítmicos que las elevan hasta el canto de la tierra y el grito de los hombres: lo que constituye el tono, la salud, el devenir, un bloque visual y sonoro (Deleuze y Guattari, 1999, pp. 177 y 178).

Otro pensador, Schopenhauer, con proposiciones similares, ratifica lo ya expuesto cuando sostiene que el arte es una forma de conocimiento en sí mismo, un modo de considerar las cosas del mundo en independencia del principio de razón, es decir, una forma



de conocimiento que existe en un plano diferente de las vías de la experiencia y la ciencia. De este modo, explica, la razón y los conceptos son los instrumentos mediante los cuales la ciencia da explicación de los fenómenos, con el fin de comprenderlos para dominarlos. Este ejercicio de la ciencia, según este autor, tiene nada que ver con el arte que ofrece un conocimiento que existe en un plano independiente y fuera de toda relación con su contraparte. Por lo que el arte, de este modo, es una forma de conocimiento de una dimensión paralela y diferente a la ciencia (Schopenhauer, 2010, § 36). ¿Quiénes son entonces los creadores de este conocimiento? Según la teoría estética de este pensador: los *genios*. Schopenhauer define a los genios como aquellos que son capaces de percibir la *Intuición (Anschauung)*. En este sentido, *Intuir*:

[...] es siempre percibir la Idea como si de algo vivo se tratara y no apresarla con conceptos. Intuir es algo que se experimenta sin más como una imagen física, mientras que conceptualizar es obra del pensamiento. Intuir es imaginar, percibir imágenes sin la concurrencia del pensamiento. [...] Eso lo distingue [al genio] de los seres «comunes», planos, de mente más lógica, práctica, más interesada y de escasa imaginación; de los seres que se conforman con la «realidad» tal cual aparece a sus sentidos, inocua y roma. El genio se distingue así del mero «talento» [...] (Moreno, 2010, p. civ).

De acuerdo con esta interpretación, la contemplación artística se convierte en un deleite cuyo goce tiene la potencia de embriagar el ánimo y llevarlo a un suspenso mediante el cual la esencia de la realidad le es revelada (en términos de Deleuze y Guattari podríamos decir que con este acontecimiento una parte del Caos es ordenada), y en cuyo proceso los dolores y el sufrimiento humanos quedan por un instante olvidados (Schopenhauer, 2010, § 38).

Es interesante notar, cómo es que los autores citados definen arte en contra parte con otros métodos de obtener conocimiento, especialmente en contraposición a la ciencia,

sobre esta misma línea, Heidegger hace hincapié en la visión tradicionalmente dicotómica entre arte y ciencia y el sistema de valores en que se insertan:

Las obras de arte solo se las puede «considerar» y «disfrutar» historiográficamente desde la historia cuando más fuerte que la «vivencia» se vuelve la experiencia de que, para el arte, nos falta la gran penuria y la disposición a vernos sobrecogidos por una verdad totalmente distinta. ¿Pero cómo puede la consideración historiográfica de la «historia del arte» preparar *mediatamente* experiencias tales? Pues esto solo puede suceder mediatamente, ya que, con arreglo al comportamiento de la época, todo lo *inmediatamente* dicho es salvado y divertido en la «vivencia». Y cuando encima se «vivencia» la penuria, entonces se ha vuelto infructuosa y ya no es capaz de engendrar una necesidad.

[...] «arte y ciencia» es al mismo tiempo una degradación del arte y una sobrevaloración de la ciencia. No obstante, esta manera falaz de degradar y de ascender no es más que la consecuencia es una nivelación que se va propagando por todo aquello que está incluido en el círculo del mundillo de la «cultura» y sus «valores» (Heidegger, 2015, pp. 405 y 398).

En general, entonces, habría que decir que han sido la ciencia y la filosofía, las que desde sus propios planos ordenadores del Caos han definido e insertado en su sistema de significaciones (y de valores) aquello que han podido ordenar desde el Caos con respecto al arte. Es decir, el arte, aunque está a la misma altura que aquellas como medio para obtener conocimiento, no se entiende por definición propia, sino que su delimitación semántica se da forzosamente a través de las otras, lo cual la pone en un lugar de desventaja jerárquica, cuando debería tener un peso equitativo. Esto explica por qué las definiciones tradicionales de arte, supeditadas siempre a las de cultura, y con las cuales se diseñan las políticas culturales, han resultado incompletas y, por tanto, se han ocupado en realidad de cuestiones adyacentes al arte y no del arte en sí mismo.

Así pues, una vez establecido que el motor de la cultura es la colectividad, es decir un proceso en el que no es un *ego* aquel que orquesta las manifestaciones, sino un *ente* común. Habría que establecer que el lógico contrapeso dicotómico es la obra de arte que

está determinada esencialmente por un individuo. Es decir, la obra que trasciende la necesidad colectiva y se gesta en el deseo individual de lo estético. Así lo afirma Sartre cuando dice:

Toda obra de arte es un pensamiento, una “idea”; sus caracteres son netamente espirituales en la medida en que no es sino una significación. Pero, por otra parte, está perpetuamente en acto, como si yo la formara perpetuamente, como si un espíritu -que fuera *mío*- la concibiera sin descanso, es un pensamiento que se sostiene de por sí en el ser, y no deja de ser en acto mientras actualmente no lo pienso. Estoy, pues, en la doble relación precisamente, es lo que expreso cuando lo llamo *mío* (Sartre, 2013, p. 778).

Y es esa una de las claves para entender por qué una obra cultural dista en naturaleza de una obra artística, aunque se metan en el mismo saco en los diseños de políticas culturales, en los cuales se cofunde cultura con arte y se le da a este el trato de aquella. Coelho ahonda en estas diferencias:

Siendo deconstrucción, el arte es una interrupción, una interrupción de un proceso anterior. Siendo la invención su principio, el arte no puede repetirse. El principio de validación de la ciencia es la repetibilidad, la reproductibilidad de la experiencia; el principio de validación de lo cultural también es la repetibilidad: si puedo repetir algo, sé que estoy lidiando con lo cultural (la cultura de un arte puede sepultar al arte: la cultura de la ópera sepulta al arte de la ópera). El arte no se puede repetir: si fuese reproductible no vale como arte (Jorge Luis Borges: “La cuestión no está en imitar a alguien, la cuestión es ser inimitable”). Por ser irreproducible el arte es infalsificable: como la cultura es reproducible (un desfile de escuela de samba en Sao Paulo es en esencia idéntico a uno de samba en Río: un desfile de samba en Río en 2004, es, en esencia, a un desfile de escuela de samba de Río de 2010; la diferencia es de grado, no de sustancia) ninguna de sus copias es falsa, todas cumplen la misma función (todos y cada uno de los carnavales funcionan, incluso iguales entre sí; funcionan porque son iguales). La reproducción *tal cual* en el arte, (la copia idéntica de una pintura) no tiene sentido (aquello para lo que una cosa fue hecha); hacer una obra nueva a la manera de un artista puede “funcionar” mientras no se descubra la simulación: descubrir la autoría verdadera destruye la simulación como sistema. La reproducción de un cultural no destruye ni el simulacro que es esa copia ni el original, ni el sistema en que se incluye (Coelho, 2009, p. 322).

Y continua:

Como proceso, la obra de cultura es reiterativa, reproductiva; su programa es acumulativo, patrimonial: la cultura se presta al patrimonio histórico mucho más que el arte. La inclusión de la obra de arte en la idea de patrimonio es una apropiación de la idea de arte por la idea de cultura; rigurosamente, es violación al principio del arte por la cultura. La obra de arte

intermitente, interruptiva como es, no acumula no constituye un patrimonio a no ser como falacia, como sofisma (como sofisticación, es decir, como falsificación) de la cultura. El arte dispersa sus valores, fragmenta el patrimonio, objeta el patrimonio, lo anula, y la transformación de una *práctica del rompimiento* en principio de tradición y formación de patrimonio provisional, que será negado y sustituido por otro, no es argumento lo bastante fuerte para reconocer en la acumulación del arte un patrimonio, a no ser *sofisticadamente*, es decir falsamente. El programa, la política cultural para el arte sería también dispersiva, no tanto anti-acumulativa como a-cumulativa. ¿Qué gobierno *políticamente correcto* se atreve a esa comprensión y a actuar de conformidad, quitando las consecuencias obligatorias, esto es, eliminar parte de la política cultural para el arte, aquella que la transforma en patrimonio? (Y en ese caso es de esto que se trata: de la política cultural para el arte, no de una política artística para el arte, como podría ser.) ¿Y cómo aceptar que un gobierno democrático promueva la destrucción de la acumulación del arte, no tenga una política cultural para el arte? Sin embargo, la paradoja del arte no debe oscurecer la naturaleza del fenómeno: transformo la acumulación de arte en patrimonio *incluso* sabiendo que la idea de arte y la idea de patrimonio son antitéticas. (El coleccionismo es una aberración, público o privado. Deliciosa perversión, tal vez, pero perversión) (Coelho, 2009, 329).

## 2.4 Y ENTONCES, ¿QUÉ SON LAS POLÍTICAS CULTURALES?

El término política pública (del inglés “*policy*”) ha sido múltiples veces definido en los ensayos especializados; puede entenderse, de acuerdo a Navarro (2009, p. 8) en dos dimensiones; la primera de ellas, citando a Jones, como

conjunto de iniciativas, decisiones y acciones del régimen público frente a situaciones socialmente problemáticas y que buscan la resolución de las mismas. La política pública implica la materialización de las decisiones de quienes detentan el poder y suponen tomas de posición que involucran una o varias instituciones gubernamentales (1984, p.58).

La segunda de ellas, descrita por Thening y Meny como “un programa de acción gubernamental en un sector de la sociedad o un espacio geográfico determinado” (1992, pp. 90-91), en esta definición, para especificar su aspecto programático en cuanto a acción pública, la política pública estaría acompañada siempre de un adjetivo, ya sea social, ambiental, educativa, cultural, etc. Es por esto, dice Navarro, que:

[...] en ocasiones se asocia a las políticas públicas con la concepción de “programa público”. No obstante, este último concepto hace referencia al instrumento normativo del

Sistema Nacional de Planeación Democrática cuya finalidad consiste en desagregar y detallar los planteamientos y metas. Un programa público es un conjunto homogéneo y organizado de actividades a realizar para alcanzar una o varias metas, con recursos previamente determinados y a cargo de una unidad gubernamental responsable. Según el nivel en que se elabora puede ser global, sectorial, institucional y específico. De acuerdo a [sic] su temporalidad y al ámbito territorial que comprende puede ser nacional o regional y de mediano y corto plazo, respectivamente (2009, p. 8).

Así pues, de manera formal, podemos identificar a las políticas culturales como pertenecientes de la segunda dimensión, aquella que precisa un adjetivo.

Por su parte, Mulcahy (2006, p. 320) también sugiere dos definiciones generales: de la primera afirma que las políticas públicas son las acciones (o inacciones) gubernamentales que se componen de elecciones de valor, que estas elecciones configuran las políticas públicas, y que se determinan dentro de un juego político; la segunda, define las políticas públicas como las decisiones de los funcionarios públicos, que se implementan mediante la producción de bienes y servicios que producen resultados sociales discernibles. Sin embargo, afirma también, como política pública, la cultura pública difiere sustancialmente de estas definiciones, aunque solo sea porque los programas financiados a menudo son marcadamente atípicos y los impactos sociales difíciles (si no imposibles) de evaluar; como también afirma Bennett (2004).

Dentro de los estudios culturales, pueden identificarse, asimismo, dos enfoques tradicionales sobre qué se engloba dentro de las políticas culturales. Por un lado, existe una concepción de política cultural que considera el proceso por el cual el Estado llega a administrar individuos y comportamientos deseables; este enfoque mira el principal campo de acción de las políticas culturales como la forma en que la cultura dominante utiliza las instituciones como instrumento para que su dominio parezca natural y normal a los grupos heterogéneos presentes en una sociedad. Para Miller y Yúdice, por ejemplo, la cultura vista

como un recurso es mucho más que una mercancía, miran el todo de la cultura en la dimensión de una racionalidad económica o ecológica que ha absorbido lo que Foucault llamaba la sociedad disciplinaria, proceso que ven presente en la inculcación de ciertas normas en instituciones como la educación, psiquiatría o medicina; que resulta en que en “la «cultura» (y en sus resultados) tienen prioridad la gestión, la conservación, el acceso, la distribución y la inversión” (2009, p. 13). Vista de este modo:

[...] la cultura entonces no sería una esfera sino una dimensión de todas las instituciones económicas, sociales y políticas. La cultura es un conjunto de prácticas materiales y simbólicas que constituyen significados, valores y subjetividades (Álvarez, 2001, p. 19). (Lorenzano, 2010, p.8).

El segundo enfoque, por su parte, es el que hace hincapié en la importancia de las industrias culturales como parte fundamental de las políticas culturales. Yúdice y Miller se refieren a esta línea de pensamiento cuando dicen que:

[...] la cultura se invierte, se distribuye de las maneras más globales, se utiliza como atracción para promover el desarrollo del capital y el turismo, como el primer motor de las industrias culturales y como un incentivo inagotable para las nuevas industrias que dependen de la propiedad intelectual. Por lo tanto el concepto de recurso absorbe y anula las distinciones, prevalecientes hasta ahora, entre la definición de alta cultura, la definición antropológica y la definición masiva de cultura [...] Las industrias de la cultura masiva, sobre todo las concernientes al entretenimiento y a los derechos de autor, que han integrado progresiva y verticalmente la música, el filme, el vídeo, la televisión, las revistas, la difusión satelital y por cable, son las que más contribuyen al producto bruto nacional de Estados Unidos.

La noción de cultura como recurso implica su gestión, un enfoque que no era característico ni de la alta cultura ni de la cultura cotidiana, entendida en un sentido antropológico (Yudice y Miller, 2009 p. 13).

Y es que las industrias culturales han sido una de las preocupaciones centrales de la hechura de las políticas culturales en todo el mundo. Bajo este principio se valora a la cultura como un recurso intangible con la capacidad de crear riqueza económica, desarrollo y bienestar social. La economía ha volcado su atención a este recurso, pues es abundante e

infinito, es escalable y aumenta su valor con el uso; su distribución tiene la posibilidad de ser masiva y simultánea.

Para algunos teóricos como Pratt (2005, p. 31) se trata de una inversión de los valores culturales y una sumisión al mercado como fuente de todo valor. Las industrias culturales, bajo esta mirada, son una molestia para los responsables de la política cultural por dos razones: primero, porque las industrias culturales encarnan y promueven una estética alternativa, así como los valores de mercado. Y en segundo lugar porque algunas de las contribuciones de las industrias culturales a la sociedad, sobre todo en materia monetaria, se pueden medir en términos económicos. De esto se colige que, normalmente, la coexistencia de políticas culturales, orientadas a las industrias de la cultura, con las políticas culturales tradicionales socave las segundas.

Sobre cuáles son, y cuáles no, las industrias culturales hay un amplísimo debate entre los teóricos en el que no abundaré pues sería materia de otra investigación<sup>9</sup>, sin

---

<sup>9</sup> El término “industrias culturales” tiene algunos problemas de definición, que están ligadas a la propia definición de “cultura”; si tomamos la acepción antropológica de este como “la particular forma de vivir de un pueblo o grupo social” es posible entonces argüir que todas las industrias son industrias culturales en el sentido en que están implicadas en la producción y consumo de la cultura. En esta definición la ropa que vestimos, los muebles en nuestras casas y lugares de trabajo, los autos, los autobuses y trenes que usamos para transportarnos, la comida y bebida que nos alimenta, son parte de la cultura y casi todo esto proviene se produce de manera industrial. Lo cierto es que la tendencia es que el término “industrias culturales” se ha usado de una forma más restricta, que se basa en la definición implícita de que la cultura es un “sistema de significación a través del cual un orden social es comunicado, reproducido, experimentado y explorado” (Hesmondhalgh, 2002, p. 11). Nivón, sobre este término, nos dice: “Según la UNESCO todas las definiciones sobre industrias culturales “coinciden en considerar que se trata de aquellos sectores que conjugan creación, producción y comercialización de bienes y servicios basados en contenidos intangibles de carácter cultural, generalmente protegidos por el derecho de autor. También denominadas en algunos países “industrias creativas” (*creative industries*) y conocidas en ámbitos económicos como “industrias de futuro” (*sunrise industries*) o, en medios tecnológicos, como “industrias del contenido” (*content industries*), las industrias culturales incluyen la edición impresa y multimedia, la producción cinematográfica y audiovisual, la industria fonográfica, la artesanía y el diseño” (Nivón Bolán, (2009), p. 17, nota al pie n. 13). Como en el caso arte y cultura, la distinción entre industrias culturales, industrias creativas e industrias artísticas se trata de un debate inacabado entre los teóricos que no se ponen de acuerdo en cómo definir las ni cuáles disciplinas o manifestaciones las conformarían. Un análisis metodológico que fuera a fondo en estos términos sería materia de otra investigación.

embargo, por ahora nos basta la visión de Hesmondhalgh y Pratt (2005, p.6) cuando dicen que una postura posible al aceptar la noción de que “todo es cultural” en un sentido amplio es que resulta imposible asignar un significado real y que sobre la base de la flexibilidad del término cultura sería inútil hablar de las actividades culturales en absoluto. Así que se tornaría necesario argumentar que todas las industrias son culturales, porque todas las industrias están involucradas en la producción de bienes y servicios que se convierten en parte de la red de significados que conocemos como cultura. Por tanto, una definición de política cultural basada en las industrias culturales sería, asimismo, problemática e imprecisa.

De forma paralela, teóricos como Ahearne (2009), Thorsby (2009) y Chibici-Revneanu (2016) advierten sobre la importancia de considerar una “política cultural implícita”. Fue el primero de los mencionados quien acuñó este término, advirtiendo que la importancia de considerar esta noción es “el impacto real de la política cultural sobre la cultura puede no ser siempre el que estamos acostumbrados a buscar, ya que [...] las políticas efectivas de modelado cultural a menudo han existido de manera implícita o no tematizada” (Ahearne, 2009, p.151).

Para Thorsby:

Una política cultural explícita es aquella que trata directamente con la cultura, ya sea que la cultura se defina como “el arte” o en un sentido constitutivo (como tradiciones, valores y formas de convivencia). Por ejemplo, el subsidio a un museo público es una política cultural explícita que afecta a la cultura definida en el sentido anterior, también una política hacia la multiculturalidad / pluralismo / diversidad étnica es explícita en términos de una cultura definida de manera más amplia. En este segundo sentido, una política cultural explícita no se implementa solo a través de las secretarías de cultura o sus equivalentes, sino que se extiende a través de una serie de áreas del gobierno. Por ejemplo, la diplomacia cultural es una política cultural explícita que probablemente se administre en la mayoría de los países a través de los ministerios de relaciones exteriores. Una política cultural implícita, por otro lado, influye en la cultura solo de forma indirecta, y la intención manifiesta de la política se



dirige a otros lugares. Casi por definición, la política cultural implícita no es impartida por los ministerios de cultura, sino que surge como resultado de la acción en otras áreas políticas: se enfoca en un propósito no cultural, pero cuenta como política cultural porque tiene un efecto cultural no trivial. Por ejemplo, el programa Erasmus, que facilita la movilidad de los estudiantes entre los países de Europa, es un componente importante de la política educativa europea, pero se reconoce que tiene importantes ramificaciones culturales a través de su influencia en el diálogo intercultural entre los jóvenes (Thorsby, 2009, p 179).

Chibici-Revneanu (2016, p.13-14) aduce que las políticas culturales implícitas son sutiles, pero al mismo tiempo poderosas y mitológicas, y que no siempre se implementan de manera consciente. También, que cumplen con una variedad de funciones socioculturales y que funcionan como una forma de establecer valores implícitos; por ejemplo, contribuyen a la aplicación de una división del trabajo, metafísicamente sancionada, que ayuda a mantener a las mujeres fuera del centro de atención cultural y “en su lugar”.

Si bien, bajo la mirada tradicional, las políticas públicas se consideran habitualmente como un producto de fuerzas políticas o económicas, y se ven como el resultado de un conjunto de intereses en manos de individuos o grupos, o como el producto de fuerzas económicas como la globalización o el cambio tecnológico; la consideración de las políticas culturales implícitas, sin embargo, nos obligaría a ver la existencia de repercusiones culturales en ámbitos que no son marcadamente culturales (en el sentido de la interpretación de las políticas culturales como “cultura y artes”, es decir, arte y actividades relacionadas), pero que tienen una dimensión cultural implícita; así como que las políticas públicas también tienen orígenes culturales. La cultura, en esta perspectiva, es un elemento del entorno de políticas públicas junto con factores políticos, económicos, demográficos, tecnológicos y ecológicos. Por tanto, el cambio cultural en la sociedad puede generar problemas o problemas sociales que los hacedores de las políticas deben abordar:

El contenido puede ser visible como una consecuencia cultural intencional o involuntaria de una política en particular, o puede ser un factor condicionante subyacente a la entrega de la política. Además, la introducción de esta capa adicional en el ámbito de la política cultural proporciona una justificación para ampliar la gama de actores en el drama de la política cultural de los actores del sector público a una variedad de agencias en el sector privado y la sociedad civil (Thorsby, 2009, p.184).

Coelho llega a una conclusión similar en su análisis sobre la cortedad de la definición antropológica de la cultura para la elaboración de las políticas culturales e introduce un concepto, el de la centralidad de la cultura, que puede constreñir la noción de “todo es cultura” a un nivel realistamente operativo:

Entre los modos antropológicos de la cultura está, por ejemplo, el derecho. Pero la política cultural no se ocupa del derecho. Hacerlo significaría que la política cultural se ocupara prácticamente de todo, lo que la tornaría inviable como política pública (o privada). Lo que tiene sentido en política cultural, desde ese aspecto es el principio de **la centralidad de la cultura**. Por ese principio, la cultura y los asuntos de la cultura deberían situarse en el centro de todas las políticas públicas, ya que el transporte público es una cuestión de cultura (o implica cuestiones de cultura) así como la salud y la educación. Por ejemplo, que un autobús pare junto a la acera para que los pasajeros suban con el fin de facilitarles el acceso al vehículo es una cuestión de cultura más que de una ley de tránsito. Y que el enfoque cultural a un problema de salud pueda rendir resultados alentadores es una evidencia comprobada cada vez más (por ejemplo, elegir el modo cultural por medio el cual es más fácil transmitir un consejo para que las mujeres se preocupen por la prevención del cáncer de mama). Lo que el principio de la centralidad de cultura implica aun, por ejemplo, es que el ministro de cultura esté presente en todas las reuniones ministeriales, por lo tanto, que discuta todos los asuntos de vida del territorio y no solo aquellos que son específica o estrictamente culturales (la ópera, la literatura, el cine, etcétera). Tal como ocurre hoy, la cultura y su representante [...] no son convocados a la discusión de ‘asuntos serios’ (desarrollo, económico, inversiones, tasas e impuestos, infraestructura energética), lo que es una grave y común distorsión además de desconocimiento de la verdadera dimensión de la cultura (Coelho, 2009, p. 83. Énfasis del autor).

Es claro entonces que no existe una definición de (cultura, ni de) política cultural establecida y compartida por los teóricos; es importante decirlo pues en palabras de Gray “la definición de lo que es el objeto de estudio tiene un efecto claro sobre cómo debe estudiarse: las herramientas para analizar y comprender la versión de la política cultural que se emplee deben ser apropiadas para el trabajo en cuestión” (2010, p. 218). Llegados a este punto, sería quizá más pragmático emular a Schuster, citado en Bennet, y decir que las

políticas culturales son: “Lo que los gobiernos, sus ministerios de cultura, consejos de artes y organizaciones relacionadas determinan que son” (2004, p.242).

Sin embargo, es preciso aportar algunas notas sobre las múltiples definiciones de política cultural; y es que, si el término está configurado por aquello que un Estado entiende como “cultura”, en la actualidad, y debido a lo incipiente de los estudios culturales, la definición base se encuentra en un estado de anquilosamiento, subordinada a lo que la definición clásica de antropología ha dictado como tradición. Los Estados (y ni si quiera las universidades, en algunos casos) aún no han sabido absorber del todo, de forma general<sup>10</sup>, las investigaciones más novedosas que se han realizado en el campo de las políticas culturales. Podríamos especular que, además de que se trata de una disciplina en ciernes, en muchos casos esto se debe a la naturaleza de las instituciones y su resistencia al cambio, a las implicaciones del juego político específico de cada región, a la normal lentitud del cambio en las políticas, entre otras razones.

Habría que decir también que es preciso comprender la cultura en ese sentido amplio que incluye no solamente los postulados de la definición antropológica tradicional, sino también aquella dimensión que opera de forma implícita, y sus repercusiones en todos

---

<sup>10</sup> Baste como ejemplo el comentario de Chávez Aguayo, que ha realizado una de las investigaciones más sobresalientes sobre el tema, en los últimos años: “Siento que comparto con la mayoría de personas de ciertos contextos que se dedican a la gestión cultural y las políticas culturales (el latinoamericano, por ejemplo, e incluso el iberoamericano, en contraposición con el anglosajón) el hecho de que lo más común y tradicional hasta ahora es ir haciendo camino al andar. En muchos ámbitos, incluso los universitarios, no se conoce ni se ha oído hablar de esta disciplina, que no es una de las ‘clásicas’, y se tiene que explicar o ‘justificar’ su utilidad ante otras facultades, departamentos, instituciones, doctores, científicos, profesionales, funcionarios e intelectuales de otras ciencias con tradiciones centenarias. [...] Existen muy pocas universidades con plazas para docentes e investigadores expertos en políticas culturales, gestión cultural o patrimonial, como ámbito de especialización del conocimiento, aun entre las que tienen mayor historia en estos programas de enseñanza [...]. En gran medida esto se debe a la transversalidad de la disciplina, pero no deja de ser desalentador para quienes vemos la academia como un área de desarrollo profesional” (Chávez, 2011, pp.70-71).

los campos. Pero principalmente habría que dejar de meter en el mismo saco arte y cultura como si se trataran de la misma cosa, y, lo que es más, habría que dejar de pensar en el arte únicamente en su dimensión cultural; lo que, como hemos visto, no solo se contrapone en su naturaleza a la cultura, sino que reduce a este a la zona donde ambos conceptos se traslapan. Si lo vemos de esta manera, las políticas culturales son tan íntimas y tan ajenas al arte como lo son de las políticas económicas o sociales. Así, una política cultural que tenga bajo su administración al arte, no se ocuparía del arte en sí mismo, sino de su proceso de culturización.

Por tanto, cabría plantear la posibilidad de deslindar ambas administraciones; a estas alturas de la revisión bibliográfica que he realizado, no creo que parezca tan descabellada la idea de la creación de una secretaría, o subsecretaría, del arte, que deje en claro que, aunque unidos por vasos comunicantes, la cultura y arte operan en lógicas distintas. Las instituciones implicadas tendrían, al menos, que comenzar por entender esas lógicas diferenciadoras, y comenzar con el proceso de situar a los ministerios de cultura en un lugar central desde donde puedan ejercer la transversalidad con las demás políticas públicas, como por su naturaleza están llamados a operar. Es cierto que no es tarea fácil, ya Roemer, que ni siquiera toma en cuenta esta distinción necesaria, afirma:

[...] el diseño y la formulación de las políticas públicas deben ser tomadas con cautela. Lo que sirve en alguna área posiblemente no sirva en otra. El hacedor de la política cultural es una mezcla de artesano y científico; en su trabajo, la racionalidad metódica debe ser acompañada de la intuición, del sentido común y de la emotividad creativa. El reto no es fácil. Las herramientas sociales tienen gran utilidad (usadas acertadamente) o gran peligro (usadas equivocadamente) en un ámbito donde el centro de análisis es viviente y cambiante, como lo es en el arte y la cultura (Roemer, 2003, p. 169).

Entonces, como una consideración general, cuando hablamos de una política cultural, hablamos de lo societal, esta se dirige principalmente a una comunidad; lo cultural

refuerza los mitos, el carácter identitario, se finca en las instituciones, influye en el comportamiento. El carnaval de Rio de Janeiro, como ya se ha dicho, replicado en distintas partes del territorio brasileño, refuerza el sentido de unidad y tradición institucionalizada de la idiosincrasia brasileña. Es pues, una manifestación que es parte de su cultura. Por lo tanto, la política cultural tendría que, principalmente, orientarse a la tradición, a la institución, a la colectividad donde no hay preeminencia de un solo individuo; es forzosamente sociocultural y está destinada a una comunidad, refuerza sus mitos y sus símbolos ideológicos mediante manifestaciones que puedan replicarse. En contraste, una obra de arte, por su parte, es única e irrepetible. La reproducción idéntica en el arte carece de sentido, se trata pues, de algo completamente diferente.

## 2.5 SOBRE LO IMPRESCINDIBLE DE LAS POLÍTICAS ORIENTADAS AL ARTE

Pensar en una política orientada al arte no es fácil. Desde que la UNESCO nos “[...] condujo con el tiempo a pensar claramente las políticas culturales como políticas públicas, las cuales las podemos definir, en el caso que nos ocupa, como medidas públicas tomadas en el campo cultural” (Nivón, 2008, p.4), el arte ha sido incluido en alguno de los rubros que, en su discurso, absorbido más o menos de manera uniforme por todos los países miembro, ha venido replicando.

A este respecto, encuentro tan mordaz, como ilustrativo, el análisis que Pyykkönen (2012) realiza sobre algunos de los postulados de dicha organización; y es que mediante el uso de un marco teórico marxista/frankfurtiano y habermasiano, su análisis dilucida que

algunos de los postulados de la UNESCO toman forma tres discursos diferentes pero entrelazados: gubernamentalización, mercantilización y democratización.

El discurso de la gubernamentalización comprende las tendencias en los discursos de la UNESCO que hacen de la cultura una tarea central de gobernanza para las políticas culturales internacionales y nacionales; es decir, cómo la cultura se convierte en objeto y sujeto de gobierno, y principalmente cómo la cultura se convierte discursivamente en una entidad que comprende formas de vida, naturaleza humana, ideas, actividades, bienes y/o servicios, y cómo eso debe ser gobernado; y, de forma inevitable, cómo ciertos actores culturales se convierten en sujetos de este gobierno (Pyykkönen, 2012, p. 550). Si bien es cierto que el gobierno de la cultura tiene orígenes remotos, hay que resaltar qué subyace en estos postulados, que han sido adoptados por los países miembro y que se enfatiza con el papel de organizador de la UNESCO en las políticas culturales internacionales.

Veamos los dos discursos restantes. A decir de este autor, el segundo discurso, el de mercantilización, trastoca las expresiones culturales tratando de establecer requisitos para ellas y su producción, así como para organizarlas en las redes de comercio global de bienes culturales, a los que se dota de la facultad de la gobernabilidad al sujetarlos a evaluación, cálculo y medición; para afirmar lo anterior, se basa en documentos de la organización, que a su parecer, contienen múltiples referencias y ejemplos que invitan a crear tecnologías internacionales y nacionales que midan la cultura y la diversidad y se enfoquen en las industrias creativas y culturales (las de más fácil medición); en esta lógica, denuncia, las buenas expresiones culturales son aquellas calculables y visibles, y cuya administración puede ser sujeta a la evaluación, lo cual implícitamente exige a los artistas y gestores

realizar obras más visibles y llamativas; y por tanto reduce la diversidad de las expresiones realizadas (Pyykkönen, 2012, p.554). Vemos pues, que este autor llega a conclusiones similares a otros que veremos en apartados posteriores. Y es que como afirma, también, Walmsley:

En las últimas décadas, las artes se han vuelto cada vez más sujetas a los puntos de referencia de disciplinas y prácticas incompatibles. Mientras que la práctica económica puede cuantificarse y evaluarse en sus propios términos, las prácticas socioculturales exigen una evaluación situacional cualitativa. Pero para ajustarse a los marcos estandarizados de políticas públicas, cada vez se han visto forzados a adoptar paradigmas reductivos para justificar su utilidad social (2012, p. 328).

El tercer discurso, el de la democratización de la producción nacional, representa a la cultura como una característica básica de la humanidad, cuyo patrimonio común es la diversidad cultural: en los ideales de libertad y democracia, se fincan los derechos humanos y culturales. Así, la UNESCO al promover el desarrollo democrático de las sociedades, como organización, se presenta como un "espacio público" internacional que pretende que mejore la interacción democrática entre los representantes de las naciones y grupos involucrados en la paz, los derechos humanos y los asuntos culturales. Sobre este fundamento, Pyykkönen evoca a Habermas, quien consideraba que democracia significa una toma de decisiones comunicativa basada, al menos en teoría, en el poder argumentativo; es decir, un estado o un proceso de hacer la voluntad política colectiva sobre la base de subordinar las voluntades individuales y las expresiones de voluntades a la competencia de argumentos orientada por consenso: la comunicación es el elemento más importante en su conceptualización pragmatista de la democracia (2012, p. 550). Y es que, como nos recuerdan Cummings y Katz, citados por Bonet y Négrier:

La implementación de una política cultural democrática explícita toma fuerza en Europa y en algunos otros países occidentales después de la Segunda Guerra Mundial. [Ahora la]

intervención del Estado en el ámbito artístico y del patrimonio cultural se legitima en fines como: la democratización del acceso a la cultura, el apoyo a la creación, el desarrollo de una industria cultural nacional, la formación de sus profesionales, o el fortalecimiento de la identidad local y nacional, entre otros (Citado en Bonet y Negrier, 2011, p. 54).

Han pasado más de 70 años desde la fundación de la UNESCO, el órgano internacional más importante que ha dado forma a la cultura del mundo contemporáneo, 70 años en que su paradigma de cultura ha dado forma a las definiciones contemporáneas y ha servido como base al diseño de políticas públicas en gran parte del mundo. No es un ejercicio ocioso analizar sus postulados, no necesariamente con el fin de rebatirlos o rechazarlos, sino de aportar a otras investigaciones motivos de debate y, en su caso, herramientas para un diseño más preciso de las políticas relacionadas al arte y la cultura. A mi parecer, y a decir de Belfiore, los estudios en política cultural van dirigiéndose, poco a poco, a ese reajuste de precisión en los paradigmas clásicos:

Al cuestionar las definiciones de cultura tradicionales y aceptadas, las nociones posmodernas de relativismo han socavado la legitimidad de las antiguas justificaciones de la política cultural, lo que Craig Owens (1990, p.57) definió como una crisis cultural, de autoridad, específicamente de la autoridad conferida a la cultura de Europa Occidental y sus instituciones. El concepto de "relativismo cultural" entró así en el discurso cultural, socavando, en el plano teórico, la posibilidad de justificar cualquier decisión de política cultural más larga basada en principios incontrovertibles de "excelencia", "calidad" y "valor artístico" (Belfiore, 2004, p. 188).

Partamos pues, de la idea ya expresada de que, debido al discurso clásico, dispersado por el mundo desde la UNESCO, las políticas culturales genéricas, cometen la miopía de tratar, como si fueran la misma cosa, sus cursos de acción dirigidos a la cultura y los dirigidos al arte. El arte, como hemos visto, de acuerdo a los postulados de Coelho (2009), es una cuestión de individualidad, de deseo; mientras que la cultura es la respuesta a una necesidad, la necesidad colectiva: “puedo *querer* hacer una obra de cultura: pero el querer de la cultura poco tiene que ver con el *deseo* del arte: digamos que la voluntad del



arte tiene que ser mayor y más intensa. Si la cultura es necesidad, no requiere voluntad, menos aún deseo. Puedo querer cultura, pero la cultura sobrevivirá de un modo u otro. No el arte” (Coelho, 2009, p. 312). Así entonces, dado que la cultura es necesidad, suele incluirse en el discurso actual de los Derechos Humanos, en este caso llamados específicamente Derechos Culturales, el autor arguye que inherente a los derechos son las obligaciones; en este caso, las obligaciones culturales son, entre otras, el deber de la deferencia, el deber de tolerar la diversidad, el deber de generar la cultura, de producirla y reproducirla. Sin embargo, no existe un deber ante el arte:

“la persona que en una reunión social sabe decir un poema será vista de manera especial, será vista de mejor manera que otra, tornará la velada más agradable y significativa; pero nadie está obligado a decir un poema en un encuentro social [...]: eso es diferente del deber de comer en la mesa según dictan las reglas de convivencia: si yo como con los dedos en una cena en una ciudad cosmopolita podré ser invitado a dejar la sala” (Coelho, 2009, p. 313).

Y continúa con una robusta aseveración: “si no hay un deber frente al arte [...] es posible que no haya un derecho al arte” (2009, p. 313). Esta declaración, por demás polémica y contundente, rompe de tajo con los presupuestos sustentados en el paradigma tradicional de la UNESCO, y la ilustra con una extraña analogía:

Si no tengo deber frente al arte, ¿tendré derecho al arte? No hay derecho al sexo, porque no hay un deber del sexo: la expresión «deberes conyugales», en el sentido de obligatoriamente hacer sexo con la pareja, es, rigurosamente, una fuerza de expresión, falacia: no hay deberes conyugales, hay deseos conyugales [...] Si hay una deferencia cultural en una situación social debo y puedo restaurar el equilibrio de la situación por medio de otra deferencia cultural: «pase usted primero»: una deferencia sexual no puede obligatoriamente ser equilibrada por otra. No existe el derecho al sexo. Sexo es privilegio. Pues cabe admitir la idea de que el arte sea un privilegio. Puedo ser obligado a restaurar el equilibrio de una *situación artística*, cuando me es reconocido el privilegio de una experiencia artística, de algún otro modo: pagando el precio de una entrada o narrando a alguien en qué consistió para mí aquel privilegio: quien no esté en condiciones de restaurar la simetría de la experiencia artística desde el punto de vista del deber no puede invocar el derecho al arte: frente a privilegios no hay derechos [por tanto] no tengo ningún derecho de exigir un arte diferente al que tengo, nadie está obligado a producir arte: tendré el derecho de colocarme frente a una obra de arte si *ella está ahí* por una serie de motivos para nada artísticos:

porque el arte reunido en ese edificio fue comprado con dinero público y porque el edificio es público o porque el propietario de tales o cuales obras dejó escrito en su testamento que sus obras deberían ser expuestas públicamente. Pero, puede ser que el arte sea un privilegio: para quien hace y para quien recibe. No un derecho (Coelho, 2009, p. 313-314).

Y es que, en general, cuando una política cultural engloba elementos artísticos, esos cursos de acción no operan por el arte *como arte*, sino que se enfocan en la *dimensión cultural* del arte; es decir: el arte como cultura, el arte como monumento, el arte como símbolo de identidad nacional o social, por ejemplo. Cuando en La Declaración Universal de Derechos Humanos se menciona el arte, se hace siempre desde su dimensión cultural:

Artículo 27.

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora (Organización de las Naciones Unidas, 1948).

Y es que, como dice The Rt Hon Chris Smith, el proceso de la cultura es casi por definición un proceso de comunicación; se realiza en comunidad. El creador y el artista nos ayudan al mostrarnos algo sobre nosotros mismos; lo cual es vital para la unión de cualquier comunidad: la actividad creativa tiene la gran importancia de la ayudarnos a todos a alejarnos del aislamiento (1998, p. 17). Es pues, esa dimensión cultural, la cual ha encasquetado, en general, a las políticas que comprometen el arte. En este sentido, de administración de la cultura, y del arte entendido como una adyacencia subordinada a esta, el Estado adquiere un gran poder al definir aquello que considera arte:

[...] el poder de las definiciones de políticas gubernamentales para definir el arte no se limita al aspecto económico. Las definiciones de políticas también pueden tener un significado simbólico como reconocimiento y capital simbólico de los campos artísticos. Las definiciones reglamentarias o auxiliares generadas en otras áreas de política que las políticas artísticas rara vez tienen un poder de definición simbólica tan inmediato (Heikkinen, 2008, p. 89).

Lo cual obliga a los creadores a impregnarse con la cultura implícita de esa lógica y configurar sus obras para que concuerden con ella, con la esperanza de volverse más “elegibles” a ser considerados bajo la definición estatal.

Y, sin embargo, esta es una cara inherente al proceso artístico. Toda obra artística perdurable termina, tarde o temprano, incluso póstumamente, convertida en una obra de cultura. He dicho antes, siguiendo a Deleuze y Guattari, que el arte es una forma de conocimiento que, al igual que la filosofía y la ciencia, se enfrenta al Caos de una manera propia: mediante la extracción de perceptos y “bloques de sensación” que se ordenan en un plano de composición. Dicho postulado comprende el proceso de creación artística, sin embargo, lo que ocurre posteriormente con la obra guarda un paralelismo con el proceso que, según Habermas, recorre la ciencia, esto es, que la validación de su correspondencia con el mundo objetivo se haga a través de un filtro transubjetivo, que aprueben los árbitros del conocimiento (Habermas, 1987, p. 26).

Pues bien, Valeriano Bozal, sobre el proceso de legitimación del arte, nos dice:

La implicación del sujeto no es individual, se produce en el ámbito de una intersubjetividad de representación. De la misma manera que Apel habla de una comunidad de comunicación en referencia al lenguaje, puede hablarse de una comunidad de representación<sup>11</sup>. Semejante comunidad está tramada, permítaseme expresarme así, por este horizonte de figuras<sup>12</sup> en el que cada una concreta alcanza su sentido. Diré a este respecto que tal horizonte es propio de una sensibilidad y se define por ella (Bozal, 1987, pp. 24-25).

Entonces, el proceso de culturización del arte se da a través de una comunidad interpretativa que legitima un nuevo “bloque de sensación” y le otorga un lugar en el *plano de composición* (u horizonte de figuras). Cuando un nuevo elemento se añade a ese plano, los supuestos culturales, pueden verse trastocados:

---

<sup>11</sup> Lo que Habermas, refiriéndose a la ciencia, llamaría “filtro transubjetivo”.

<sup>12</sup> Lo que Deleuze y Guattari llamarían “plano de composición”.

Cuando Duchamp expuso el botellero como una obra de arte, carecía de legitimación y fue precisamente esa carencia rasgo decisivo para convertirlo en la específica obra de arte que es, una provocación que hizo estilo en el dadaísmo. Hoy, precisamente por ese «hacerse estilo», no es tal o al menos ha disminuido considerablemente (salvo para quienes se conservan hoy como el público al que Duchamp provocó en su momento) y el «botellero» ha sido legitimado, incluso se encuentra en un museo, la forma institucional de la legitimación. [...] Es fácil oír que nuestra sensibilidad se ha ampliado, que somos ya sensibles a estas figuras que son los ready-made [sic]. La figura del «botellero» destacó del horizonte de figuras en que se propuso. Indica, y quizá convenga señalarlo, que existía tal horizonte de figuras, y que solo por su previa existencia pudo aquella «hacerse» con el sentido que adquirió. Indica, a su vez, que semejante horizonte era histórico, no intemporal o natural [si el lector me permite, yo añadiría: ese horizonte era cultural] (Bozal, 1987, p. 24).

Así la nueva obra, el nuevo “bloque de sensación” conformado por perceptos, se inserta en el horizonte de figuras (o plano de composición) y pone en tensión su estabilidad, pues afecta la sensibilidad de la comunidad de representación de la época, que la validan o la rechazan, de manera que la individualidad que extrajo ese “bloque de sensación” comienza a diluirse con la colectividad que lo contempla. Lo cual provoca un enfrentamiento entre los sujetos en que se fundamenta ese horizonte y su naturaleza histórica. Esa nueva figura produce entonces visos de autoconciencia en la comunidad. Y esa autoconciencia, a su vez, reordena el mundo, como campo de sensibilidad:

La sensibilidad legitima representaciones concretas. Esta legitimación posee un doble sentido. En primer lugar sitúa dentro de lo «normal» el conocimiento de que la representación puede desprenderse; después, y esto es quizá lo más importante, la comunidad de representación, pues ella permite «disolver» el sujeto en la comunidad cuando de la representación perceptiva cotidiana se trata, respaldando o no su bondad (la representación es adecuada o inadecuada para el fin perseguido y en el marco en el que ese fin, ese comportamiento es posible): la pertenencia del sujeto a la comunidad legitima su «invención» en la representación al sacarla de la individualidad. Esa legitimación alcanza el máximo extremo al que puede llegarse: naturaliza la representación como sensación o impresión y naturaliza el ámbito mismo de intersubjetividad (Bozal, 1987, p. 27).

La forma en que las políticas culturales, en general, son diseñadas, se enfocan en ese proceso de culturización del arte, mediante la validación de obras y la consagración de

artistas bajo la tutela de un Estado benefactor, que para validar (y subvencionar) primero ha reconocido una cualidad de valor transubjetivo<sup>13</sup>.

Así las cosas, una política pública orientada al arte, que no a la culturización del arte, podría concebirse como una paradoja; una política pública orientada al arte tendría que ser una política para lo individual. Lo cual carece de lógica cuando pensamos que lo “público”, intrínsecamente, evoca lo comunitario. Es quizá por esto que a los Estados les ha costado tanto trabajo separar la noción de arte de la de cultura. Y, sin embargo, en una política orientada al arte lo determinante sería un individuo, no se busca las instituciones, sino que se apela al sentido estético personal y se dirige a personas en su propia individualidad. De esto se colige que la obra de arte no puede ser un objeto que entre dentro de una política cultural genérica o que se aplique a programas culturales, pues de ser así, lo que el programa estaría haciendo sería transformar el arte en cultura. Esto es, diluirlo en manifestaciones genéricas. Lo que es lo mismo que decir que no estaría observando los *hechos* respecto al arte.

Por tanto, una política orientada al arte, primerísimamente, tendría que reconocer la naturaleza independiente de ambos conceptos, cultura y arte, antes de comenzar cualquier diseño relacionado con estos. Amplia experiencia tienen los Estados en cuanto a política cultural se refiere; sin embargo, una política orientada al arte, tendría que estar enfocada en los ámbitos que son propios de lo artístico y lo estético, es decir, tendrá que enfocarse en el sujeto individual, en el proceso creativo; o sea, en quien proyecta la obra y/o en quien la observa como espectador. Sería materia de otra investigación trazar los primeros ensayos

---

<sup>13</sup> Sean cuales sean los parámetros estatales de valoración, según el caso, (véase el capítulo tercero y los modelos de gestión).

de una *verdadera* política orientada al arte; lo que intuyo por ahora es que una política orientada al arte supondría una forma inédita de hacer políticas públicas; tengo la impresión de que Vestheim lo intuye también al decir que el objetivo de una política pública:

es ofrecer un bien social o un servicio al ciudadano individual como miembro de la sociedad. Las intenciones de las políticas van más allá del instrumento en sí, es decir, la cultura y las artes. Pero lo que los políticos quieren obtener para los ciudadanos y la sociedad puede variar ampliamente: desarrollo personal y bienestar, experiencia y educación estética, justicia social, participación democrática, desarrollo económico, integración social y muchos más objetivos posibles. Podemos hablar de diferentes tipos de acciones y objetivos instrumentales, pero dentro de la razón política no hay objetivos no instrumentales. Este principio también se aplica a la política cultural. Dentro de la razón política democrática, el concepto de valor intrínseco de la cultura y las artes se contradice a sí mismo, a pesar del hecho de que los políticos pueden decir lo contrario (Vestheim. 2012, p. 536).

La conclusión lógica, en este caso, es que la política orientada al arte tendría que fundamentarse, como el mismo arte lo hace, en el postulado del valor intrínseco. Pero además servirse de estrategias inéditas que vayan en consonancia con el reconocimiento de la naturaleza propia del arte. Tendría que ser entonces, una operación administrativa de carácter *artístico*, que priorice el valor intrínseco antes que los beneficios instrumentales, (que de cualquier forma se presentan por añadidura).

En segundo lugar, una política orientada al arte tendría por fuerza que cuestionar el paradigma tradicional configurado por el discurso de la UNESCO, valdría la pena preguntarse si en materia de arte la gubernamentalización, mercantilización y democratización tienen cabida. ¿Realmente se puede gobernar el arte (como en efecto puede gobernarse la cultura) cuando en su misma naturaleza se contiene la subversión, la ruptura y el cambio de sensibilidad cultural? ¿Es la de la mercantilización -que compromete la idea del desarrollo- su cara más importante, cuando existen, además, otras políticas y

otros instrumentos que se ocupan específicamente del tema? Y quizá lo más controvertido, ¿es el arte, en su misma naturaleza, democrático<sup>14</sup>?

Como ya dije, no es mi intención responder, ni agotar las preguntas en esta investigación. Mi objetivo es aportar el inicio de la discusión y problematización de los conceptos con que se diseñan las políticas del campo. Lo cierto es que el modo en que los artistas entienden el arte dista mucho de cómo lo entiende el Estado y cómo lo administra con sus políticas. Eso es algo que a los artistas les queda muy claro. No así a los Estados.

---

<sup>14</sup> En una entrevista, Coelho parece responder: “Hay un discurso que dice que todas las actividades de la sociedad tienen que pensar la inclusión social. Puede que deba ser así, pero creo que algunos campos lo tienen que hacer de manera específica. La tarea de la economía es hacer la inclusión social, al igual que la de la educación. Pero la tarea del arte no es esa, ya que muchas veces el arte tiene como función hacer la separación y no la inclusión social. Una obra hace cuestionamientos, se enfrenta a los valores y a las convenciones de una sociedad, a los valores autoritarios, a los valores de la religión, de la política, es decir, no hace inclusión social, sino que separa. Son cosas que tenemos que tener muy en claro, aunque sea difícil poner en práctica” (En “Políticas de la cultura”, entrevista para Goethe-Institut, sin fecha, realizada por Gustavo Pablos).





## CAPÍTULO TRES

### LOS MODELOS DE GESTIÓN CULTURAL

“Las autoridades chinas creen que los artistas son prostitutas. Y la realidad es que es cierto: en el sistema comunista los artistas no representan más que lo que la estructura de poder quiere que representen. Eso es prostitución.”

Ai Weiwei



### 3.1 EL VALOR CULTURAL Y LOS MOTIVOS DE LA INTERVENCIÓN GUBERNAMENTAL EN LA CULTURA Y LAS ARTES

#### 3.1.1 EL VALOR CULTURAL

Uno de los tópicos recurrentes entre los académicos especializados en las políticas culturales atañe a la justificación de la intervención estatal en la cultura y las artes. La pregunta reiterada es: ¿por qué el Estado debería intervenir o subsidiar este sector? En los tiempos contemporáneos, sentencia Hetherington (2015, p. 10), debido a que los gravámenes se han hinchado, el mecenazgo privado se ha visto minado casi al punto de la extinción; y no ha habido forma de reemplazarlo sin exponer la autonomía de las artes, lo que ha sido una faceta terrible en la primera parte del siglo veinte. Y es que cuando el arte dependía del mecenazgo privado, este problema no existía, porque, a pesar de que el poder se había servido del arte, había también una multitud de mecenas con intereses propios y, por tanto, no había riesgo de canalizar la expresión artística de todo un país hacia una dirección específica.

Y es que una vez que los gobiernos involucran el gasto de fondos públicos en la cultura, ya no hay marcha atrás entre si hay o no una política cultural oficial (Joyce, 1984, p. 29). Las razones que determinen la creación de esta política cultural, así como las

particularidades de su implementación, su modelo y los instrumentos que utilizará, serán determinantes en cada Estado.

Pues bien, una vez que se hace expresa la intención de desarrollar una política cultural estatal, problemas de diverso orden empiezan a surgir. La legitimación es el primero de ellos. Y es que en la época actual:

El campo de intervención cultural y los paradigmas que dirigen sus políticas, así como los beneficiarios de las mismas, son mucho más etéreos (basados en las externalidades) y de impacto directo más reducido o a largo plazo que el de otras políticas sociales, como las de educación, sanidad o servicios sociales, que tienen un carácter mucho más universal (bienes públicos). Esta es la razón por la que las políticas culturales tienen una mayor necesidad de legitimación; situación especialmente patente en momentos de recorte presupuestario. De todas formas, la percepción social sobre su impacto oscila entre la consideración de lujo irrelevante (guinda del pastel) y de columna vertebral de desarrollo –en el espíritu que Amartya Sen define el desarrollo de las capacidades (Sen, 1989)–. (Bonet, Negrier, 2011, p. 56).

Y es verdad que, dada la complejidad natural de las políticas culturales, no debería ser sorprendente que haya un amplio número de justificaciones para los diversos programas, imbuidos en objetivos específicos, que se implementan alrededor del mundo (Mulcahy, 2006, p. 322). Este es pues uno de los más polémicos debates en este sector. La idea subyacente es que la cultura y las artes tienen un valor que atañe al Estado. Pero ¿cómo puede establecerse el valor del arte y la cultura? ¿Cuál es, por ejemplo, el valor real de la Gioconda? ¿Deberíamos tomar en cuenta su valor artístico, su valor histórico o la economía que gira alrededor de esta obra? ¿Cómo se puede probar este valor? ¿Qué evidencia puede probarlo? ¿Qué indicadores pueden medir la cultura y el arte? ¿Quién pone los parámetros de lo que constituye la evidencia? ¿Cuáles son las concepciones de valor? Los académicos aún siguen disputándose estas cuestiones. El consenso general entre los académicos es que aún no se han desarrollado herramientas metodológicas suficientemente

sofisticadas para dar respuesta a estas interrogantes. Sin embargo, hay ciertas pistas que se han descubierto. Un economista cultural las señala de la siguiente manera:

El valor cultural [...], no tiene ninguna unidad común de medición, es multidimensional y cambiante, y probablemente incluye algunos componentes expresables solo en términos no cuantificables. Pero las dificultades de su expresión y evaluación no disminuyen su importancia en la identificación de la atención que merecen los fenómenos culturales que lo incorporan o producen (Throsby, 2001, p.175).

Así pues, en concreto, es probable que el núcleo del debate, a pesar de todas sus ramificaciones, se reduzca a un dilema dicotómico en que puede dividirse lo que se ha llamado *valor cultural*, esto es: *valor intrínseco* y *valor público*.

Por ejemplo, Hewison (2014, p. 228) afirma que la cultura es capaz de producir beneficios sociales tanto como placeres estéticos, y que, además, no puede escapar del contexto económico en el que opera. Para él, el *valor cultural*, bajo esta perspectiva, no es enemigo de la evaluación cuantitativa y produce resultados instrumentales (es decir, posee un *valor público*); pero reconoce asimismo que el valor fundamental de la cultura reside en su capacidad para crear un significado expresivo. Ese significado depende de las cualidades intrínsecas (*valor intrínseco*) de las formas que lo transmiten.

A continuación, expondré a detalle ambos conceptos.

### 3.1.2 SOBRE EL VALOR INTRÍNSECO

Significados simbólicos, bienes de prestigio, bienes hedónicos, bienes de experiencia, bienes intangibles, bienes simbólicos, entre otras nomenclaturas, es como se ha llamado a los productos culturales y artísticos. En este sentido, el concepto de *valor intrínseco*, concierne al valor propio de la cultura y las artes por su propia naturaleza. Es decir, el arte

por el arte y la cultura por la cultura. O lo que es lo mismo, el valor de la poesía porque es poesía, el valor del teatro porque es teatro, el valor de Shakespeare porque es Shakespeare.

O, lo que Tusa define así:

Mozart es Mozart por su música y no porque haya creado una industria turística en Salzburgo o haya dado su nombre a la golosina austriaca “bola de Mozart”. Picasso es importante porque enseñó un siglo de nuevas formas de mirar los objetos y no porque su pintura en el Museo Guggenheim de Bilbao esté regenerando un puerto norteño español que de otro modo estaría en ruinas. Van Gogh es valorado por el dolor o la intensidad de sus imágenes y colores, y no porque haya hecho populares los girasoles y las sillas de madera. La *calidad* absoluta es primordial al intentar una valoración de las artes; todos los otros factores son interesantes, útiles pero secundarios (Tusa 1999, citado en Reeves, 2002, p. 36, cursivas mías).

El *valor intrínseco* entonces es en realidad la dimensión más subjetiva de las artes y la cultura, se trata pues de su extensión metafísica, intangible, inmensurable. Así pues, es la calidad y la excelencia los factores clave que se han argüido como claves para entender este *valor intrínseco*. Es decir, la originalidad, la innovación, la capacidad de una obra para destacar por encima de otras de su tiempo y de tiempos venideros; así como la experiencia personal que generan el placer estético que causa, el valor personal que puede representar.

Valeriano Bozal lo describe de esta forma:

Ese que llamo gozo estético surge en la novedad no de la cosa sino de la figura, pues con ella se produce también la novedad de una articulación no prevista y, así, de un mundo inédito que afecta ahora a mi sensibilidad. En términos tradicionales podría decirse que hay un inesperado aumento de ser, exceso si la medida es la fijada por la convencionalidad. [...] Muchas veces se ha descrito que el arte es una forma de ver y una exigencia de ver más profundamente. Con ello se indica no solamente el ver fáctico, el atender sin más a lo que tradicionalmente ha venido llamándose «actitud natural»; también y ante todo ver la figura de los objetos, negarles como tales, ver la relación a un sujeto. Tal es lo que representa en la representación artística (Bozal, 1987, p. 30).

Una perspectiva de este tipo, deduce Simonin (2003, p. 111), significa una aproximación teórica, elitista y universalista, en la cual el arte y la cultura deben ser reconocidas por el total de la humanidad; y, de acuerdo a esto, la cultura y el arte

funcionarían en un plano en el que el valor de las cosas existe por sí mismo y sostiene, por tanto, un significado esencialista; es decir, algo es cultural o artístico (o no) *per se*.

El verdadero problema de esta aproximación metafísica ocurre cuando hay que argumentar este valor en el momento en que se reparte el presupuesto estatal.

Un famoso chiste, basado en una cita de Oscar Wilde, define a un economista como "un hombre que conoce el precio de todo y el valor de nada". Hay un punto serio detrás de este aforismo y es quizás significativo que haya sido acuñado por un artista. Es una perogrullada afirmar que algunas cosas no tienen un precio, y muchos de los valores y beneficios de los que habla la literatura sobre el impacto de las artes podrían argumentarse, en efecto, que son in-tasables (Walmsley, 2012, p. 328).

Pues bien, la perspectiva del *valor intrínseco* es un dolor de cabeza para los evaluadores de las políticas culturales, dado que las políticas públicas no acostumbran a trabajar con *inputs* tan subjetivos:

En el ámbito cultural, la mesurabilidad y el diseño [de metodología] poseen áreas limitantes a su competencia: ¿cómo evaluar las consecuencias de la poesía de Sábines?, ¿cómo cuantificar el beneficio de 2000 personas escuchando Itzhak Perlman, por la disminución de la violencia intrafamiliar, por el aumento en la productividad de dicha gente? O, simplemente, ¿por qué después del concierto de Perlman o de la lectura de algún poema de Sábines los afectados son "mejores" seres humanos? (Roemer, 2003, p. 160).

Y es que como Walmsley (2012, p.329) expone, al hacer un recuento de los estudios especializados sobre este rubro: ¿Qué escala puede medir la conmoción, el escapismo, la contemplación, la estimulación intelectual? ¿Cómo pueden medirse experiencias complejas y multisensoriales? ¿Qué precio se puede colocar en la transformación silenciosa, en una lágrima derramada por la emoción o un escalofrío por la columna vertebral? Para este autor, la respuesta simple es que las experiencias humanas complejas trascienden lo medible. Pero el valor sí puede ser experimentado, absorbido, sentido, identificado, capturado, deconstruido, articulado y evaluado. Para esto, sugiere echar mano de la investigación cualitativa, que puede dar luz a través de métodos como la observación

participante, la investigación narrativa y la introspección guiada. Sin embargo, continúa la observación de Walmsley, el reto no radica sólo en explicar la propia experiencia artística, sino también en las actividades pre y post-liminares que la rodean. Es este, a mi parecer, el reto más grande de la evaluación, pero también el más lento. El impacto y valor de una obra de arte o de una práctica cultural verdaderamente “exitosa” (si es que la palabra vale), puede evidenciarse solo con el tiempo, una vez que sea convertido en una obra consagrada por las generaciones venideras. Esta naturaleza, por tanto, es totalmente incompatible con la lógica de la evaluación de las políticas públicas de plazos definidos.

¿Cuál es el valor intrínseco del arte y la cultura, cómo evaluarlos entonces? Habría que entender (y hacer entender a los gobiernos) que la respuesta a estas interrogantes obedece a una lógica que pertenece a una dimensión a la que la administración pública difícilmente puede acceder. Pongamos por ejemplo lo siguiente: ¿para qué sirve la educación? Se puede argüir que, además de llevar al desarrollo personal, es la puerta para acceder a un mejor nivel de vida y contribuye al desarrollo económico de una nación. Es un tópico ampliamente repetido que se estudia más para ganar mejor y por consiguiente obtener una vida con menos preocupaciones económicas. Pero con preguntas menos concretas y a una mayor escala las cosas son menos simples, se desea una vida mejor, pero ¿por qué vale la pena vivir?, ¿cuál es el valor de la vida? ¿Son estas preguntas que puede responder el Estado? ¿A caso no existe un valor intrínseco en la vida? Y si es así, ¿cómo puede este medirse? Y es que no es la ciencia, ni la ciencia social, las disciplinas que pueden dar respuesta a estas preguntas. Quizá es esa la razón de que los instrumentos e indicadores que la investigación en políticas culturales ha diseñado sean imperfectos o inútiles.



¿Cómo explicar entonces el valor intrínseco del arte? Puede argüirse, en el razonamiento aristotélico del “Libro X” de la *Ética nicomáquea*, que el arte es importante por su propia naturaleza y no para servir a un propósito. Si sirviera a un propósito, entonces ese propósito sería la meta, sería lo verdaderamente importante. El arte es el punto culminante de la experiencia humana porque ofrece belleza, placer, alegría, significado, verdad..., y estos no sirven a un propósito mayor que sí mismos; esos conceptos son el propósito en sí. Es por eso que el arte es importante, porque expresa la parte intangible e inmensurable de la naturaleza humana y su existencia en el mundo.

Sin embargo, Carey (2006) determina que las cuestiones como ¿qué es arte?, o ¿para qué son buenas las artes?, son esencialmente infructuosas porque tratan con conceptos que no son susceptibles a imbuirse de un carácter argumentativo, debido a que no existe ninguna forma de evaluación empírica efectiva o capaz de dotarlos de este rasgo, y en consecuencia sus supuestos son frecuentemente rechazados.

Y es verdad que son significados difíciles de asir para las mentes instrumentales, pero eso no significa que no sean reales. Y, sin embargo, como expondré en seguida, su valor puede encontrarse también en esa otra dimensión.

### 3.1.3 SOBRE EL VALOR PÚBLICO

Lee, Oakley y Naylor (2011, p. 290) apuntan que el término *valor público* fue acuñado por Mark Moore en su libro de 1995 *Creating public value*; según refieren estos autores, este libro fue publicado durante una época de debate sobre reformas del servicio público; se

trataba pues de una serie de ideas que pretendían contrarrestar la influencia de la Nueva Administración Pública (NAP) que, por entonces, a mediados de los noventa, iba ganando terreno en las políticas públicas. Así, mientras que la NAP se enfocaba en transferir prácticas administrativas al sector privado, haciendo hincapié en los mecanismos de mercado, la necesidad de indicadores y el control de los costos, Moore se centraba en cómo algunas prácticas de los servidores públicos podían contribuir a ciertos tipos de beneficios que se hallaban solamente en servicios públicos. Para ilustrar esto, ejemplifica con la hipotética medida de extender los horarios de una biblioteca, de esta forma se incrementaría la confianza en las instituciones públicas, porque la gente confiaría más en su biblioteca, y se haría una contribución mayor de un bien público porque con esa medida la gente podría leer por más tiempo y educarse mejor.

Sin embargo, como continúan relatando Lee, Oakley y Naylor (2011, p. 291), al cruzar el Atlántico, de Estados Unidos a Inglaterra, este término se corrompió cuando a uno de los componentes de la tesis de Moore se le dio una atención excesiva, esto es, cuando los hacedores de políticas comenzaron a centrarse más en los sistemas de evaluación del *valor público* antes que en los procesos para su creación, que era la preocupación central de Moore.

El «caso» de valor público es una instructiva lección sobre los peligros del cambio de política pública en el contexto de la política cultural. La forma en que el concepto fue adoptado con entusiasmo por los *think tanks*, los políticos y las organizaciones culturales es indicativo del mercado inquieto de ideas que tipifica la formulación de políticas culturales contemporáneas. El valor público, con su enfoque implícito en los ciudadanos individuales privatizados que son vistos como "accionistas", nos muestra cómo profundamente el neoliberalismo ha transformado nuestra comprensión colectiva del valor social; ahora el valor público es aquello que se puede medir a través de grupos de enfoque e investigación de mercado, propenso al flujo de la moda y en riesgo de crear una cultura que valore las ganancias a corto plazo sobre los beneficios a largo plazo (Lee, Oakley y Naylor, 2011, p. 297).

En relación, Jancovich (2011, p. 271) ha dicho que el uso instrumental de las artes, para asegurar objetivos sociales más amplios, se ha convertido en un tema recurrente en los debates que tienen como objetivo mejorar los servicios públicos mediante el aumento del valor que los usuarios ven en estos. Se trata pues, principalmente de un valor simbólico que está estrechamente ligado con el desarrollo económico, pero también con el incremento en la calidad de vida. El *valor público*, entonces, puede definirse como todo aquel beneficio público que puede derivarse de la cultura y las artes en calidad de bienes públicos, esto es, según los supuestos de Buchanan (1968), bienes cuya naturaleza es la no exclusión y la no competencia.

Debido a que las posibilidades de ligar indirectamente los impactos del arte y la cultura en otros sectores son amplísimas, podría parecer este otro caso administrativo de todo y nada, pues es tan amplio el rango de ideas, los procesos y los factores organizacionales involucrados que es difícil discernir cuál es la dimensión real de este concepto. Es por eso que en los estudios especializados hay solo vagas generalizaciones sobre cómo crear este *valor público* y en qué consiste verdaderamente. Se ha hablado de que se encuentra en la prestación rentable de servicios de alta calidad, pero ¿está en la provisión de estos, en sus resultados, en la confianza o la relación costo-eficacia? ¿Está en uno de estos o dividido entre ellos de alguna manera? Una visión más simple del término, sin embargo, sería sencillamente identificar qué "valor" (como sea que se entienda el término) está unido a ciertas áreas de la política pública por el propio público (Gray, 2008, pp.210-211).

En esta perspectiva, Walmsley (2012, p. 330), citando a Scott (2010), subraya que la voz del público es importante precisamente porque el *valor* abarca múltiples resultados, incluidos aquellos que no son capturados fácilmente por la medición cuantitativa; sin embargo, aunque los testimonios ciudadanos (es decir, la materia prima de la evaluación cualitativa) sobre los múltiples niveles de *valor público* —que las artes y el patrimonio cultural pueden crear— pueden influir en las acciones de los tomadores de decisiones, en general el papel de los ciudadanos sigue siendo cuestionado y en muchas áreas ignorado.

Y es que es esta una perspectiva que plantea numerosas preguntas sobre cómo articular la investigación sobre el *valor público*: ¿el público percibe el impacto de las artes en términos económicos? ¿Comparan el valor de sus experiencias artísticas con su disposición a pagar por ellas? ¿Es la relación calidad-precio y el retorno de la inversión pública lo que los impulsa a asistir a un evento? Si la financiación pública de las artes y la cultura responde al concepto de "falla del mercado" —del que hablaré más adelante—, se deduce que una auténtica evaluación del impacto de las artes no debería basarse en valores de mercado, pues las personas se dedican a actividades de ocio tanto para crear un significado compartido como para consumir, es decir, habría que considerar que el público es ciudadano antes de ser consumidor (Walmsley, 2012, p. 330).

Para explicar la naturaleza del *valor público*, los académicos han recurrido a conceptos adyacentes que han arrojado luz sobre la articulación de este con otras esferas del ámbito social. Quizá el más importante de estos conceptos es el de *capital cultural*:

El capital cultural es una forma de riqueza que se determina por su valor en uso, no por su valor a cambio. Su valor aumenta en proporción a su abundancia, no a su escasez. Es disfrutado por los individuos, pero es una creación mutua que utiliza los recursos de las tradiciones compartidas y el imaginario colectivo para generar un bien público, no un bien

privado. El capitalismo cultural busca privatizar esta riqueza compartida, absorbiéndola en la circulación de las mercancías y poniéndola en uso instrumental (Hewison, 2014, p.7).

El término fue acuñado por Bourdieu (1984), quien afirmaba que el conocimiento cultural y las experiencias culturales son un bien; y que al igual que el capital económico, el *capital cultural* puede ser acumulado y heredado. Para Bourdieu el *capital cultural* no existe en una esfera separada y autónoma, sino que se conforma en la sociedad; y, como el capital económico (y asimismo el capital social y educativo), es una forma de poder.

Cuando Bourdieu hizo su estudio de la distinta cultura nacional elitista de Francia a principios de los años sesenta, concluyó que el *capital cultural* estaba siendo utilizado para imponer una distinción entre una clase dominante legitimada y una clase obrera desprovista de poder, desprovista debido a esa exclusión de la "legítima" cultura que era poseída por la clase dominante. Así pues, para Bourdieu, la posesión de *capital cultural* era una fuente de ventaja competitiva (Hewison, 2014, p.209). De este modo, establecía una analogía entre el capital cultural y el capital económico.

Desde entonces, han sido numerosos los estudios especializados sobre las relaciones de poder que orbitan este concepto. Sobre estos, comenta Bennett:

Lo que se puede aprender de estos artículos, entonces, es que el concepto de capital cultural es inquietante, desafía las agendas y plantea preguntas difíciles, tal vez más fácilmente de lo que las responde. No hay ciertamente ningún acuerdo entre quienes han contribuido al valor del concepto. Esto representa una clara diferencia con el concepto de capital social, que se ha convertido en una preocupación principal en un corto período de tiempo. [...] En parte hay incertidumbre sobre lo que se supone que es el capital cultural, que va desde tipos específicos de apreciación de la alta cultura hasta disposiciones más amplias. En parte hay preocupaciones sobre el marco conceptual particular en el cual el concepto fue embebido por Bourdieu, con su enfoque en la reproducción de clase, en lugar de una perspectiva hacia una mejora más sensible y matizada del cambio social (Bennett, 2004, p.12).

Si bien, Bennett ha sido bastante crítico con los postulados de Bourdieu, no refuta la presunción fundamental de que el *capital cultural* puede convertirse en capital social e

incluso en capital económico —ambos conceptos que repercuten en el *valor público*—, concluye pues que: “Si nadie más lo hace, los poderosos parecen creer que el dominio de la cultura legítima es una forma valiosa de inversión” (Bennett, *et al.* 2009, p. 190), con lo que da una dimensión, al concepto en cuestión, más cercana a las políticas culturales, sin desproveerlo del todo del contexto de poder en el que fue concebido.

Así, Hewison (2014, p. 234) revela que, como elemento inherente de los bienes culturales, el capital cultural contribuye a la ampliación del capital social; y que este, a su vez, aumenta la tolerancia mutua, fomenta la cooperación y genera confianza. Y enfatiza que la existencia de la confianza es una condición esencial para la prosperidad de la creatividad, pues libera la imaginación de la distorsión de las expectativas externas impuestas y la anima a extenderse, porque la confianza ofrece seguridad ante el riesgo.

En efecto, es a la creatividad a donde apuntan algunos de los argumentos más acatados por los tomadores de decisiones para intervenir en la cultura y las artes, dado su capacidad para producir innovación y por tanto desarrollo tecnológico:

Uno de los términos importantes en las propuestas sobre políticas culturales es el de creatividad que alude no solamente a la producción de un nuevo objeto artístico sino también a la posibilidad de pensar en la solución de problemas en cualquier campo de la realidad. Un grupo humano tiene mayores posibilidades de alcanzar los objetivos que se ha propuesto en la medida que, entre otras cosas, ponga en juego su creatividad. Es necesario que las colectividades sean capaces de crear modos de vivir en comunidad, de imaginar futuros posibles. Todos los seres humanos somos potencialmente creativos; el arte es una de las formas más reconocibles es que esta capacidad se manifiesta, pero no es la única, por supuesto. Se trata de cultivar y fomentar la creatividad brindando las condiciones para su desarrollo y protección conscientes de que es un elemento básico de una cultura de paz (Lorenzano, 2010, p. 11).

Asimismo, la UNESCO, en un informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo, enfatiza sobre este concepto:

El concepto de creatividad se ha aplicado habitualmente a la producción artística, sin embargo, aquí se propone su utilización en un sentido amplio, para la solución de problemas en cualquier terreno. La creatividad entonces, se debería aplicar al sector artístico, pero también al desarrollo de la tecnología, en el ámbito político y de gobierno, etc. De este modo, los pueblos pueden aumentar su poder de transformar la realidad en la que viven (Nuestra Diversidad Creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. 1997).

No es de sorprender que la dimensión creativa del arte y la tecnología, como *valor público*, resulte tan atractiva para los gobiernos modernos, pues es en esta característica donde radica la mayor potencialidad de desarrollo económico de este sector. Un ejemplo de estas posibilidades es relatado por Hesmondhalgh y Pratt (2015, p. 4), cuando rememoran mediados de la década de 1990, cuando el concepto de creatividad, que según afirman, había sido criticado durante muchos años por la izquierda radical por su herencia romántica e individualista, estaba volviendo a ser un reto de la política cultural. En este contexto, el concepto de ciudad creativa surgió de las políticas del barrio cultural y fue fusionado con el turismo, festivales en calidad de “proyectos emblemáticos” y una preocupación más general por el urbanismo en nombre de la calidad de vida. Afirman que, en algunos casos, un celo casi misionero parece haberse adherido a estas estrategias de rehacer ciudades en nombre de la cultura y la creatividad.

De igual forma, Chris Smith, quien fungiera como *Secretary of State for Culture, Media and Sport*, en Inglaterra, sentencia que cualquier gobierno que esté pensando seriamente en el futuro tiene que abordar la cuestión de cómo reconocerá y apoyará el papel de la creatividad en la nutrición de la sociedad; y de la sociedad en el fomento de la creatividad. Pues, afirma, la actividad creativa y la cultura son necesarias para la cohesión social, para el éxito económico, para la realización personal y la libertad individual (The Rt Hon Chris Smith, MP, 1998, p. 27).

Sin embargo, observa Throsby (2009, p. 182), como consecuencia del concepto emergente de la *economía creativa*, ha habido una tendencia incremental hacia la economización de las políticas culturales. Así surge la idea de que un sector creativo puede ser identificado dentro de la macroeconomía, y que es, también, una fuente particular de dinamismo económico en la nueva era de la información. Esta idea nace entonces con el supuesto de que la creatividad, ya sea en el arte, la ciencia, la tecnología o el comercio, es un factor clave para generar crecimiento económico tanto para empresas individuales como para economías enteras. Pues, la creatividad, bajo este prisma, es un requisito previo esencial para la innovación, y la innovación es el motor del cambio tecnológico, que a su vez estimula el crecimiento económico. Como veremos en el siguiente capítulo, en su sentido más amplio, la *economía creativa* incluye una amplia gama de industrias que se extienden mucho más allá del sector cultural, pero un componente esencial, en lo concerniente a la política cultural, son las denominadas industrias culturales.

Hay otro concepto importante que gravita la noción de *valor público*, este es el de patrimonio cultural. A decir de Nivón (2008), este se da como resultado de dos procesos simultáneos:

Uno consiste en la selección, o mejor dicho la “construcción”, de una categoría especial de bienes a los que luego damos el nombre de patrimonio. En gran medida, es un producto más de nuestra modernidad, pues su sentido fue apoyar la cohesión social de una comunidad que se imaginaba o imagina con un origen y un destino común. Este proceso no tuvo ni tiene nada de pacífico [...] Con el desarrollo de las instituciones modernas, el patrimonio cultural empezó a adquirir un sentido formal, de modo que en la actualidad al señalar alguna cosa como un bien patrimonial también queremos decir que ostenta un carácter jurídico especial. Éste es el otro proceso que configura el panorama del patrimonio cultural, el que da lugar a que por mucha o poca carga simbólica que adjudiquemos a un bien, debe pesar también sobre él un reconocimiento institucional propiciado por las leyes, de modo que a través de éstas se puedan emprender acciones de protección, difusión, promoción y defensa del mismo (Nivón, 2008, pp. 25-26).



Por tanto, podemos encontrar el *valor público* de las artes y la cultura en todos los ámbitos en que estos repercuten. Tanto en el ámbito personal, con el capital cultura, como en el social, con el capital social, así como en el económico con las industrias creativas y culturales, e incluso en dimensiones transconceptuales como el patrimonio cultural, que incluye los anteriores y concretiza además en una dimensión jurídica e institucional supuestos simbólicos que se proponen como ideales para una nación.

Es pues en las aspiraciones al *valor cultural* —tanto en su carácter de *valor intrínseco*, como en el de *valor público*— en las que se han cimentado los argumentos para la intervención estatal en las artes y la cultura. A continuación, expondré los más recurridos.

#### 3.1.4 EL ARGUMENTO DE LA FALLA DE MERCADO

Uno de los argumentos sobre la financiación estatal de las artes y la cultura es el que alude a la teoría de la falla de mercado. Son entonces los economistas culturales quienes, en esta área de especialización reciente, han contribuido al debate con posturas diversas.

Se parte de la idea de que los bienes culturales poseen también una dimensión económica y es en esta en que se basan los argumentos de falla del mercado. Así pues, el supuesto es que las artes y la cultura crean valores tanto privados como no privados; y estos valores crean beneficios tanto para quienes los consumen directamente (asistiendo a un evento cultural, por ejemplo) como para aquellos que no; es decir, crean externalidades

positivas. La noción de que la falla de mercado afecta a los mercados culturales tiene un largo linaje en los estudios sobre economía cultural (Galloway y Dunlop, 2007, p. 26).

Pues bien, ocurre una falla de mercado cuando:

por alguna razón, entre ellas, el precio de un bien, las preferencias de los individuos, la distribución de la renta, la disponibilidad de información, o alguna combinación de éstas y otros factores, implica una producción inferior a la deseada, se impide el consumo de algún sector de la población o se limita a la variedad y/o calidad del producto (Palma y Aguado, 2011, p. 202).

Y estas ocurren:

por una gran variedad de razones: competencia imperfecta, monopolio, economías de escala, información imperfecta (información asimétrica o selección adversa); o cuando no existe un equilibrio del mercado (en el caso de los bienes públicos, bienes meritorios, externalidades y mercados incompletos). Estos conceptos están comúnmente interrelacionados y ciertos bienes pueden presentar una o más de esas características en mayor o en menor grado (Roemer, 2003, p. 34).

Entonces, las fallas de mercado se relacionan con fenómenos como las asimetrías de información, preferencias temporales inconsistentes, problemas del agente-principal, mercados no competitivos, bienes públicos y externalidades, (Stiglitz 1989; Palacios-Huerta 2003; Laffont 2008); temas todos que han sido abordados sistemáticamente y a profundidad por los estudios especializados. En lo que compete a las artes y la cultura, la intervención estatal se arguye como una fórmula para resarcir los problemas en la producción y distribución de los bienes culturales, en cuanto a que estos, por su *valor público*, representan ya sean bienes públicos o bienes meritorios<sup>15</sup> (Palma Martos y Aguado Quintero, 2011, p. 202).

---

<sup>15</sup> Palma y Aguado (2011) definen bien público como el resultado de dos características clave: la no exclusión y la no rivalidad que, cuando están presentes en un bien, erosionan los incentivos para que el mercado los provea, lo que da como resultado una crisis en la oferta. Por el contrario, en cuanto corresponde a los bienes meritorios, el inconveniente reside en la demanda, pues no toda la sociedad puede acceder a ciertos bienes que producen un beneficio colectivo (como la educación, la salud o la cultura y las artes).

Bajo este criterio, el argumento es que, debido a la existencia de beneficios no privados, el mecanismo de mercado que trabaja solo no proporcionará la cantidad de cultura que la sociedad realmente requiere; se supone entonces que las artes y la cultura proporcionan un servicio que se puede comprar y vender en el mercado, pero que al mismo tiempo proporcionan otro beneficio, un beneficio no privado que no puede ser vendido ni comprado (Galloway y Dunlop, 2007, p. 26). Sobre este rubro, Kawashima aduce lo siguiente:

La intervención del Estado es necesaria porque las artes y la cultura son «bienes semipúblicos», que el mercado producirá de manera ineficiente, en el supuesto de que al menos los produzca. Son públicos porque producen prestigio e identidad nacional, tienen externalidades como el efecto de derrame desde los consumidores directos (audiencia) a la sociedad en general, y proporcionan la demanda de opción (aunque no se vaya a un teatro, su existencia promete una oportunidad). Los bienes con tales atributos no pueden ser eficientemente proporcionados (es decir, en un grado deseable con determinados recursos) en el mercado, por lo que necesitan una subvención estatal. (Kawashima, 1997, pp. 350-351)

Para demostrar la existencia de una falla de mercado en el ámbito de la cultura y las artes, Baumol y Bowen (1966) desarrollaron un estudio sobre la variación de los precios de operación de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. El núcleo de su argumento es que en las artes escénicas no existe un mecanismo de ajuste a los salarios, a diferencia de otros ámbitos, como la industria cuando se apropia de una innovación tecnológica para aumentar la producción. Por tanto, los salarios de los músicos se mantendrán estáticos y en desventaja ante el dinamismo de los salarios en otros ámbitos. El siguiente ejemplo ilustrará este postulado:

Al final del siglo XVII, un artesano suizo podía producir alrededor de doce relojes por año; tres siglos después, un solo trabajador producía más de 1200 relojes en el mismo lapso. Pero una obra musical realizada hace tres siglos por Purcell o Scarlatti, requería casi tantas horas por persona para interpretarse como hoy en día, y utiliza aproximadamente la misma cantidad de equipo. Lo anterior significa que [...] casi cada año, los boletos para teatros o conciertos en salas exclusivas se encarecen en comparación con el precio de los relojes. Esto

se llama en los tratados de economía el *cost disease* (enfermedad de los costos) de muchos de los bienes y servicios artísticos (Roemer, 2003, p. 43,44).

La noción de *cost disease* establece entonces que los salarios de los artistas tienen un aumento rezagado en comparación con otros sectores, que el 80% del costo total de las artes escénicas radica en los salarios y que, en conjunto, los costes totales de las artes escénicas tienen un aumento constante y este sobrepasa los costos de producción globales (Palma y Aguado, 2011, p. 203). Por tanto, debido a este desequilibrio económico, el sector de las artes y la cultura se verá reducido en cuanto a fuerza laboral, pues esta se desplazará a hacia el sector mejor remunerado (Roemer, 2003, p. 54).

Sin embargo, hay también contraargumentos, pues se ha dicho, entre otros, que la noción de *cost disease* no contempla que el aumento general de los salarios, y por ende del aumento de la riqueza, puede, en efecto, amortiguar los riesgos de quien elige la vocación artística. Pero, hay otros asuntos de grave seriedad que entran en juego con este paradigma; a decir de Rafael Pérez Gay:

Si el Estado entra a ciertas áreas con todo su peso, con su poder de convocatoria, su enorme aparato y su presupuesto, tendrá una posición muy ventajosa en el mercado cultural y podrá devastar a sus competidores del sector privado en un remedo de competencia y libertad. La discusión que hace falta podría plantearse así: ¿necesitamos un Estado que produzca cultura, bienes culturales y se convierta en competidor natural de otros productores, o necesitamos un Estado que sirva de gozne para el impulso, la formulación de políticas y que cree una base a partir de la cual pueda crecer el mercado y el público cultural, un Estado cuyo papel sea, sobre todo, ser vigilante de la diversidad y la libertad? Yo me inclino por esta última (citado en Roemer, 2003, p. 178).

Pues bien, hay quienes han denunciado los riesgos de que el Estado se haga cargo de la cultura y las artes desde una perspectiva económica. Por ejemplo, Hewison (2014, pp. 137-138) se lamenta del hecho de que las buenas intenciones de las políticas culturales, en algunos ámbitos, se subordinen a un ideal neoliberal que trata las decisiones como

decisiones económicas, hechas dentro de un mercado perfecto y racional. Este autor, se refiere específicamente a la evaluación costo-beneficio, que domina desde los años noventa en Inglaterra, y la cual exige que los valores monetarios se consideren en todos los impactos potenciales de cualquier política propuesta, de manera que sea este el primer paso hacia un análisis que cuantifique en términos monetarios la mayor cantidad de costos y beneficios, incluyendo aquellos de los cuales el mercado no proporciona una medida satisfactoria de valor económico. Este enfoque, entonces, reconoce que puede haber aspectos de un programa —como los beneficios ambientales o la influencia del diseño estético— que son difíciles de fijar, sin embargo, la pregunta clave es siempre: en términos financieros, ¿los beneficios superan los costos?

Y es que fue el fallo de mercado la primera justificación británica, después de la Segunda Guerra Mundial, para intervención estatal en la cultura y las artes; que se materializó con la creación del *Arts Council of Great Britain*, el cual dio pie a lo que puede ser considerado como una forma de “nacionalización” de la economía cultural (Galloway y Dunlop, 2007, p. 27). Hewison da cuenta del cambio que los gobiernos neoliberales realizaron en materia de ideales, cuando estos comenzaron a

fomentar el individualismo y liberar un nuevo espíritu de emprendimiento, tuvo que usar el Estado para liberarlo. Para lograrlo, tuvo que producir no sólo una reforma institucional, sino un cambio cultural [...] Los operadores del mercado fueron capaces de penetrar y privatizar muchas áreas de lo que alguna vez se había considerado el dominio público, porque el neoliberalismo no era sólo una teoría económica, fue una ideología, un sistema de ideas que logró el cambio cultural a través de su atracción a un poderoso y específico conjunto de valores. [...] Otra forma de describir estos valores es el egoísmo, la búsqueda de la novedad redundante y la codicia. La aclamada libertad de los individuos de comportarse sin restricciones en el mercado los esclavizó al mercado, porque sólo a través del mercado los individuos pueden realizar su creatividad y medir su éxito (Hewison, 2014, p.4).

Así las cosas, Hewison (2014) concluye que en este caso: “El gobierno intervino en la cultura con la esperanza de convertir el fracaso del mercado en el éxito del mercado. Fue un acto de capitalismo cultural a gran escala” (p.7).

Habría que notar entonces que la implementación del argumento de la falla de mercado estará guiada por los supuestos ideológicos del Estado que la lleve a cabo. Habría que decir también, que este argumento implica que la cultura y las artes son un bien deseable socialmente, esto es, que posee un *valor*. Por tanto, la preocupación principal es de qué formas se puede proveer de este valor a la sociedad, dado que el mercado no lo hace de manera eficiente.

### 3.1.5 EL ARGUMENTO DEL BIENESTAR SOCIAL

El argumento del bienestar social sostiene que el Estado tiene la responsabilidad de proveer una cierta concepción de lo que constituye una buena vida y una buena sociedad para sus ciudadanos. El punto de vista en esta idea es que, si hay una manera de vivir una buena vida, el Estado tiene la obligación de promover esa vida o prohibir lo que la amenace (Blomgren, 2017, p. 3).

Pues bien, se han argüido algunas causas por las cuales las artes y la cultura pueden contribuir a este estado general de bienestar. Entre ellas se encuentran la búsqueda de la equidad social, el mejoramiento de los índices de educación, la creación de capital social mediante el capital cultural, el reforzamiento de la identidad nacional y la cohesión social, y el acceso al disfrute del placer estético.

Así, este argumento de la intervención gubernamental comenzaría por abandonar la tesis de falla del mercado como justificación de que el mercado no está proporcionando lo que se considera necesario para el público. De manera que la visión de la cultura y las artes como un producto de intercambio sea remplazada por otra que entiende esta esfera como un proceso dinámico defendido, no porque otorgue a las personas acceso privilegiado a los placeres privados, sino por las posibilidades de la experiencia colectiva que ofrece al ámbito público (Hewison, 2014, p. 228). Y para que este beneficio se pueda asegurar para toda la población, es necesario crear mecanismos de equidad de acceso:

Aunque la educación es un determinante más importante para la participación ciudadana en las artes que el ingreso, es cierto que, a los precios de mercado, los relativamente pobres (incluyendo una gran cantidad de jóvenes y gente de “juventud acumulada” [adultos mayores]) simplemente no pueden costear una gran cantidad de bienes artísticos y culturales tal como están definidos. Así, el deseo de asegurar un acceso tan universal como sea posible a la tradición cultural de la civilización es uno de los argumentos más poderosos para el apoyo del gobierno a las artes (Roemer, 2003, p. 96).

Es verdad pues que algunas cosas que hace el gobierno, como garantizar la paz para la sociedad civil, no pueden expresarse en términos monetarios. Tienen un valor más allá de lo que proporcionan para un solo individuo, y de hecho sólo pueden generarse a nivel colectivo. A partir de esto, se pueden establecer dos principios claves: que estos beneficios son bienes públicos que no están sujetos al mercado porque no pueden ser comprados o vendidos, y que existe un provecho social que no se puede medir en términos exclusivamente comerciales (Hewison, 2014, p.133).

A este respecto, se ha señalado que el concepto de capital cultural ha sido un eje crucial en lo que respecta a la inequidad social (Benett, 2004, p. 7). Como lo expuse anteriormente, el concepto original de Bourdieu contemplaba esta noción con respecto a los

privilegios y las relaciones de poder que implica su posesión. Sin embargo, puede ser extrapolado hacia un enfoque democrático:

Los tiempos son otros. Sus ideas centrales, un poco por otros lados, son el desarrollo y el desarrollo sustentable. Y esas ideas incluyen, o deberían incluir, de manera especial, el desarrollo humano, lo que significa ampliar en todos los sentidos el universo de las elites en vez de rebajar a todo el mundo a los primeros grados de la cultura y de la dignidad, como continúan insistiendo los políticos mediocres. Para quedarnos en el ámbito que aquí nos interesa más de cerca, la cultura hoy integra el lote de los bienes públicos como la salud, la educación, la seguridad y el bienestar social de modo amplio [...] (Coelho, 2009, p. 341).

La idea de la democratización de la cultura es un enfoque *top-down* el cual desafía lo que había sido tradicionalmente el reino de lo que se denominaba el elitismo cultural, es decir la suposición de que ciertas expresiones estéticas son inherentemente superiores. Este sistema, se basaba en la conjetura de que los mejores contenidos culturales eran aquellos basados en la experiencia de los grupos privilegiados de la sociedad y, en consecuencia, el modelo deseable para todos los miembros de la sociedad. El enfoque democrático entonces es proporcionar oportunidades equitativas en el acceso al capital cultural, entendido este como un bien público. En esencia hay un cambio de perspectiva desde una visión *top-down* a una *bottom-top*. Es decir, la responsabilidad del gobierno es proporcionar oportunidades iguales para que los ciudadanos sean culturalmente activos en sus propios términos. Este cambio implica una interpretación amplia de las actividades culturales. Como alternativa o complemento a una estrategia de difusión de bellas artes, la democracia cultural otorga una legitimación más fuerte del principio del subsidio estatal al concepto de cultura como un proceso de oportunidades abiertas en que todos pueden participar (Mulcahy, 2006, p. 324).

Y es que una de las principales críticas a la subvención de la cultura y las artes es que por su propia naturaleza constituyen un gusto adquirido que está estrechamente ligado a la educación, es decir, que son las clases más educadas, que representan el 20 o 30 por



ciento más rico de la población, quienes se benefician de este subsidio; es decir, financiar el arte y la cultura significa financiar la recreación y educación de la élite (Netzer, 1978; Roemer, 2003; Hewison, 2014). La educación entonces, aunque en sí misma es un significante de estatus es la ruta más importante para el disfrute de las artes y el patrimonio. El hecho simple es que aquellos que están expuestos a la experiencia cultural cuando son jóvenes tienen más probabilidades de participar con ella más tarde. Y esto, sin embargo, no tiene nada que ver con el estatus o la clase, es una cuestión de educación pública (Hewison, 2014, p. 222).

Así entonces se aduce que el capital cultural es un bien público cuyo valor incrementa cuando más personas lo poseen, así que lo deseable sería aumentarlo haciéndolo gratuitamente disponible para la mayor cantidad de gente posible. Dado que el capital cultural es un conocimiento que mejora la inteligencia emocional e intelectual, que se adquiere mediante el acceso al mundo imaginativo de las artes y la memoria colectiva del patrimonio cultural, es un elemento que contribuye al mismo tiempo al desarrollo del capital social. Este, a su vez, acrecienta la mutua tolerancia, fomenta la cooperación y engendra confianza. La confianza es asimismo una condición fundamental para la creatividad, pues libera la imaginación de las distorsiones y constricciones de las expectativas externas; y, por tanto, la confianza ofrece seguridad ante el riesgo. Y si la creatividad es un componente clave para una sociedad desarrollada, el capital cultural es su materia prima (Hewison, 2014, p. 234).

Otro de los rubros principales sobre cómo contribuir al estado de bienestar que han sido argüidos es el disfrute del placer estético y sus efectos. Oakley, et al., (2013, p. 23)

recuerdan una de las comparaciones más célebres en el campo, la de Bentham cuando en 1830 afirmó que el juego de bolos tenía el mismo valor, para el goce interno, que las artes, las ciencias, la música y la poesía. Desde entonces, dicen estos autores, los comentaristas culturales han estado ansiosos por demostrar que las artes generalmente ofrecen una experiencia más compleja que simplemente de placer; y que si la poesía, por ejemplo, es "mejor" para los seres humanos, esto es en parte porque los placeres que ofrece son superiores, y en parte porque da acceso a experiencias distintas del placer.

Sobre estas experiencias colaterales se ha dicho también que:

El arte es fundamental para el debate en democracia y para el proceso de responder la multiplicidad de preguntas que surgen de la vida cotidiana, tanto en el plano emocional como en otros. Para que esto suceda se necesita una gran diversidad de formas de expresión y canales de comunicación. Entre otros factores, las personas forman sus opiniones con los libros que leen, la música que escuchan, las películas que ven y las imágenes que reciben, aunque no siempre se trata de un proceso consciente. El arte [...] apela a nuestras emociones y deseos, muchas veces ocultos, a cómo nos percibimos, a nuestras esperanzas y anhelos (Smiers, 2006, p. 14).

Habría que sumar también la perspectiva de que la cultura y las artes, en condiciones de igualdad, contribuyen a la recuperación, al fortalecimiento y el establecimiento de la cohesión social (Nivón, 2008, p. 20). Y asimismo al fortalecimiento de la identidad nacional:

Un país sin arte propio y contemporáneo es una casa de espejos deformados donde aquel, aquella que entra, al mirarse reflejado no se encuentra. O, dicho de otra forma, se encuentra deformado. Con otro rostro, con otra complexión, otro lenguaje, otro contexto que el propio. Mira su reflejo enajenado de sí mismo (Berman, 2015).

Según Rawls (1971) este aspecto es importante pues, si bien cada ciudadano debe contar con el máximo grado de autonomía personal, también cada uno tiene un deber con el resto del grupo. Es este sentido del compromiso el que desemboca en la búsqueda de igualdad de oportunidades, que, además, aplica no solo a los ciudadanos, sino a las

generaciones subsecuentes. Según esta mirada, cada generación está obligada a preservar el conocimiento y la cultura para que sean heredados por las siguientes, contribuyendo así con la construcción del bienestar social a futuro.

Así pues, este argumento:

[...] busca abandonar la visión pueril de que la cultura es ornamental y por ello no requiere de mayor atención. La cultura está presente en los derechos humanos, tiene una dimensión productiva (industrias culturales), da muestra de creatividad al enriquecer la vida social con la diversidad de manifestaciones culturales, provee identidad y brinda herramientas para construir una mejor comprensión del mundo. Para ello, es necesario que las políticas culturales gestionen ámbitos más allá de las bellas artes o el patrimonio cultural y que comiencen a insertarse como factor de bienestar social (Gutiérrez Javán, 2015, p. 42).

### 3.1.6 EL ARGUMENTO INSTRUMENTAL

El argumento instrumental para la intervención en el sector cultural es posiblemente el más polémico de los tres. Y esto es debido a que su objetivo es externo a las artes y la cultura.

Por política cultural instrumental entenderemos entonces la propensión a

[...] utilizar los emprendimientos culturales y las inversiones culturales como un medio o instrumento para alcanzar metas en áreas que no sean culturales [...] el aspecto instrumental reside en enfatizar la cultura y el proyecto cultural como un medio, no como un fin en sí mismo (Vestheim, 1994, p.65).

Estos objetivos instrumentales pueden referirse a la creación de empleo y riqueza, a la regeneración urbana o, como lo indica la tendencia actual, a la inclusión social, al desarrollo comunitario, a la cohesión social y al adoctrinamiento político. De hecho, lo que define una política cultural como "instrumental" es particularmente la naturaleza de los objetivos que las artes pueden supuestamente ayudar a perseguir (Belfiore, 2004, p. 184), independientemente de su *valor intrínseco*.

Pues bien, habría que exponer que es histórica la idea de que las artes pueden tener un impacto en una serie de áreas externas a su *valor intrínseco* como la social, la económica, la salud, el empoderamiento político, la forja de la identidad individual y nacional; y, por tanto, habría que concluir que el instrumentalismo tiene en realidad 2500 años de antigüedad. Así, las políticas culturales instrumentales de la actualidad podrían parecer simplemente la última encarnación de ideas longevas que se han ido normalizando progresivamente y, a partir de finales del siglo XVIII, institucionalizado e integrado en poderosas organizaciones culturales y educativas, proyectos nacionales y sensibilidad pública. Por esto, la noción de que las artes y la cultura tienen una función que cumplir en la sociedad es el motor central de la adjudicación al *valor cultural* (Belfiore, 2012, pp. 104-105).

El argumento instrumental es asimismo uno de los más convincentes para las administraciones gubernamentales, especialmente en el contexto de una creciente demanda de la evidencia como base para la formulación de políticas públicas, en que la medición del desempeño y la evaluación son de gran importancia (Belfiore, 2004, p. 196). Sin embargo, las políticas económicas recientes han conllevado tendencias mercantilizadoras de las políticas públicas, desde mediados de los años setenta. Esto ha tenido como consecuencia un cambio en el enfoque de quiénes serán identificados como beneficiarios de las políticas públicas: este giro se ha dado de la colectividad social al consumidor individual. El proceso político se ha vuelto más racional y fragmentado desde un punto de vista económico y se utiliza un conjunto de criterios más limitado para evaluar las opciones políticas (Gray, 2000, pp. 25–29).

El punto de inflexión hacia este tipo de modelo instrumental orientado a lo económico puede hallarse, según Grey (2008b) y Belfiore (2004), a partir de la influencia de la Nueva Administración Pública, un estilo de gestión que puede ser caracterizada por:

- . Descentralización del control gerencial;
- . Gestión empresarial: "dejar que los administradores gestionen";
- . Concentración en los resultados (productos y resultados) en lugar de insumos y procesos;
- . La promoción de la competencia en la prestación de servicios públicos;
- . La promoción de la medición del desempeño;
- . Gestión a través del contrato en lugar de la jerarquía (Osborne & McLaughlin, 2002; Pollitt, 2003; citado en Grey, 2008).

En las políticas de cultura y las artes, estas características se vieron reflejadas en una demanda cada vez más constante de evidencia medible de impacto, pues eran las prioridades, no los ideales, lo que determinaba el reparto del presupuesto de gasto público; dado que no existe presupuesto disponible para subvencionar todo aquello que lo amerite, el dinero gastado en cultura y arte tiene que ser justificado y comparado con otras áreas del subsidio público. En esta perspectiva, se considera irresponsable el gasto en las artes, si es que este no puede ser justificado, principalmente mediante indicadores cuantitativos (Lewis, 1990, p. 1; Belfiore, 2004, p. 199). Y es que, dentro del marco político e ideológico neoliberal, los argumentos basados en nociones de utilidad e impacto son percibidos como retóricamente poderosos, pues han demostrado ser persuasivos en un contexto político (Belfiore, 2010).

Es en este punto donde las cosas se ponen delicadas, pues si una política cultural se instrumenta con miras a cumplir objetivos específicos para justificar su existencia, durante la etapa de la implementación, esta puede desviarse hacia un núcleo diferente al sector que pertenece (Gray, 2002). Es de este modo que las políticas culturales terminan subordinadas

a otras, como a las políticas ambientales o sociales, y terminan insertándose en un sistema que busca alcanzar objetivos diversos, fuera del sector netamente cultural.

Es entonces este “culto a la evaluación” lo que ha llevado a que algunas políticas culturales se enfoquen en los beneficios económicos mediante medidas que fomenten el consumo cultural y se enfoquen en las industrias culturales. Hay un giro hacia un impulso económico individualista, en contraposición al impulso cultural colectivo (Throsby, 2001, p. 13). Este proceso lo refiere Eagleton de la siguiente manera:

La alta cultura siempre fue el punto fuerte de la intelectualidad en lugar de un asunto estrechamente de clase, aunque la *intelligentsia* es generalmente eso. La cultura postmoderna, por el contrario, no tiene clase en el sentido de que el consumismo no tiene clases, es decir que atraviesa la división de clases mientras conduce un sistema de producción que encuentra tales visiones indispensables. En cualquier caso, el consumo de una cultura sin clases es hoy en día cada vez más la marca de la clase media (Eagleton, 2000, p.125).

Así, los programas de evaluación comienzan centrarse principalmente en los beneficios instrumentales del deporte y la cultura para los jóvenes y en los beneficios de la participación para la salud, en lugar de explorar aspectos más intrínsecos u holísticos del valor y el bienestar (Walmsley, 2012, p. 327). Bennett y Belfiore (2010) advierten que se generan problemas significativos de rendición de cuentas y transparencia con la excesiva dependencia del gobierno al instrumentalismo con fines retóricos; pues ese culto a lo medible en que se embeben —encarnado en la imposición sistemática de metas e indicadores de desempeño en la prestación de servicios públicos— genera el mito de la formulación de políticas libres de ideologías a través del compromiso con un sistema basado en la evidencia, cuando no existen instrumentos que hayan probado ser adecuados para la medición de la cultura; por lo tanto, no existe la transparencia ni de los valores verdaderos que están detrás de la política cultural, ni de los resultados que esta arroja.

No obstante, ha habido algunos intentos por desarrollar estos indicadores que puedan dar cuenta del impacto de la cultura en otras áreas:

En el caso de las externalidades de la cultura y las artes, no siempre hay unidades físicas (como el número de oficiales de policía) sobre las cuales calcular una cantidad óptima de producción. ¿Cómo medir los beneficios “al margen” de una unidad agregada de *cohesión social*? Lo que se puede averiguar es si el público (quien finalmente será el juez) cree que existan beneficios externos derivados de la cultura y las artes y, de ser así, cuánto *estaría dispuesto a pagar por ellos*. La disponibilidad agregada a pagar puede compararse con el nivel corriente de los subsidios gubernamentales para ver si resultan menores o exceden el valor que el público atribuye a los bienes y servicios culturales (Roemer, 2003, p. 80, cursivas mías).

Pues bien, esa era la visión de la época. Hewison (2014, p. 137 y ss.) describe uno de estos intentos por crear indicadores culturales. Y es que en Inglaterra a principios del milenio se utilizaba como “Biblia” para la toma de decisiones (basadas en costo-beneficio) un manual llamado *Green Book*. Este establecía que toda política pública que se propusiera tenía que ser sujeta a un escrutinio cuantificable para determinar su viabilidad. De modo que tenían que ser representados en términos financieros los “costos de oportunidad”, los costos de *no* hacer algo o los costos de hacer algo diferente. Si bien el *Green Book* concedía que había bienes subjetivos que no podían monetizarse directamente, estableció, no obstante, un sistema indirecto de medición. Este fue denominado *la voluntad de pagar* (*willingness to pay*), un concepto que respondía a un método llamado valuación contingente, que aceptaba que no siempre se podían establecer precios, pero se podía pretender que existía un mercado basado en supuestos de orden indirecto. Así pues, se preguntaba a la gente cuánto esperarían compensar por haber utilizado un servicio. Por ejemplo, cuánto estarían dispuestos a pagar por el uso de una biblioteca pública o cuánto tiempo y dinero estaría dispuesto a utilizar en el viaje de visita a una atracción. Esta práctica, sin embargo, hace la suposición neoliberal de que la gente tiene un conocimiento

perfecto de sus opciones, y que siempre hacen elecciones racionales. En el fondo, estos métodos son formas de investigación de mercado y pueden ser una mala guía para la política cultural, ya que la investigación de mercado puede reducir la discusión a un plebiscito, una simple agregación de opiniones individuales, en oposición al diálogo de compromiso democrático. Se merma con esto, asimismo, el florecimiento de la creatividad, pues la creatividad es sobre el riesgo y el público encuentra difícil tener opiniones sobre lo que desconoce.

Otro de los ejemplos paradigmáticos que ha sido analizado ampliamente en los estudios especializados es el caso del programa *Culture and Sport Evidence* (CASE). Este fue un programa con una duración de 3 años, que comenzó en el año 2008 para informar los desarrollos en Inglaterra en materia de política cultural y deportiva. Su objetivo era entender el impacto y valor público de este sector en un enfoque instrumental de utilidad social. El programa también tenía como objetivo establecer un “plan de negocios” para una óptima inversión gubernamental, por lo que también adoptó las directrices del *Green Book*, y por tanto un enfoque cuantitativo; lo cual, desvió el resultado de un entendimiento objetivo sobre la participación cultural de la población. Al final del programa hubo una gran indiferencia sobre los métodos cualitativos que habían dado a los investigadores ciertas claves sobre los beneficios públicos de la participación pública en las artes. Además, los impactos de la participación fueron evaluados solo en la asistencia a museos, galerías y sitios considerados patrimonio, lo cual limitó el rango de datos para los investigadores. Asimismo, el programa exploró la medición de una variable que combinaba *bienestar subjetivo a corto plazo* (*short-term subjective well-being*, SWB) y salud a largo plazo. Así, en este caso, el SWB se convierte en una herramienta técnica que provee justificación para



el uso de evaluaciones costo-beneficio, lo cual a su vez, parte de un modo más amplio de formulación de políticas neoliberales que busca disfrazar la toma de decisiones políticas bajo un marco gerencial aparentemente neutro (el desarrollo de políticas basadas en la evidencia, el aumento de la cultura de evaluación dentro de las instituciones públicas y el uso de datos numéricos y estadísticos para la formulación de políticas públicas), (Walmsley, 2012; Oakley, et. al., 2013).

Este ejemplo nos deja entonces una importante cuestión sobre la noción del bienestar social como indicador para la evaluación de las políticas culturales. Oakley, et. al., (2013 p. 22) refieren que no se ha podido evitar que el concepto quede atrapado en un laberinto tecnocrático que por un lado lo invalida, por una medición ineficiente, como en el caso de CASE, y por otro sepulta la posibilidad del debate sobre si las políticas culturales pueden realmente promover el bienestar. Así, para estos autores, en términos de justificación para el financiamiento, el campo se queda sin evidencia de que el argumento del bienestar pueda ser usado para tomar decisiones Y al mismo tiempo no se resuelve el problema fundamental: de qué tipo de prácticas culturales deben ser apoyadas fuera del mercado, y por qué (Oakley, et al., 2013, pp. 22-23). Es en este sentido que Walmsley (2012, p. 326) cita a Matarasso, cuando dice que la evaluación es fundamentalmente sobre valores, no un proceso abstracto cuasi-científico a través del cual pueden identificarse verdades objetivas.

Es cierto que los indicadores sirven para construir confianza pública en las instituciones culturales y para legitimar el gasto en este sector, pero como la IFACCA (2005) y Madden (2005) previenen, estos deben estar basados en datos relevantes, robustos

y confiables. Y es que el problema con la imposición de objetivos en el campo cultural es la falta de una metodología unificada para evaluar los logros de esos objetivos. En efecto, es posible reunir datos numéricos sobre la cantidad de personas que visitan un museo o cuánto gastan las personas en actividades relacionadas con el deporte, pero el verdadero reto es evaluar cualitativamente qué significan esas cifras. Es posible calcular los números, pero los efectos de las acciones enumeradas son mucho más difíciles de medir (Hewison, 2014, p. 124). Queda claro entonces que aún quedan por resolver muchas cuestiones relacionadas con el esfuerzo por generar y evaluar evidencias de valor cultural. Entre estas encontramos la necesidad de una gama más amplia de metodologías para medir los beneficios intrínsecos, sistemas detallados de articulación de valores y normas que guíen la recolección de datos y el uso de metodologías cualitativas más refinadas (Ferres et al., 2010, p.263).

[...] el escaso desarrollo de modelos contrastados de evaluación hace que a menudo los responsables culturales deban responder a acusaciones de clientelismo, corporativismo, arbitrariedad, subjetividad en los criterios de decisión o falta de indicadores de impacto simbólico. Este último aspecto es clave, pues en muchos casos [...] los beneficios sociales obtenidos se asientan en la singularidad del proceso, hecho que hace muy difícil prever *a priori* los impactos de la acción. De esta manera, el debate entre eficiencia y legitimación está permanentemente servido [...] (Bonet, Negrier, 2011, p. 56).

Otra faceta del enfoque instrumental es la que se relaciona con la ingeniería cultural. Es decir, con el fomento de los comportamientos que se consideran adecuados para la sociedad. Aquí la parte delicada es quién establece los parámetros de lo adecuado. La construcción de ese marco puede hacer la diferencia entre un Estado preocupado por la educación y las políticas artísticas en Alemania bajo el régimen nazi. Sin embargo, este enfoque también tiene sus detractores:

Resulta tan restrictivo justificar las artes [...] únicamente como un instrumento de ingeniería social como es juzgarlas sólo por su capacidad para mejorar la economía. Hay una noción sentimental de que vale la pena gastar dinero en las artes porque podría inspirar a algunos adolescentes desfavorecidos a ver a *Romeo y Julieta* en lugar de asaltar a ancianas. Bueno, podría; pero hay que decir que se puede ver *Romeo y Julieta* y todavía asaltar a una anciana de camino a casa. No existe un vínculo directo entre las artes y el buen comportamiento. A Hitler le encantaba Beethoven (Hynter, 2003).

Podemos colegir que la cultura entonces es un proceso social en generación constante que sigue su curso independientemente de las directrices de los Estados. Pues si bien, aquellas parcelas de la realidad cultural con las que el Estado elige involucrarse adquieren el carácter de “cultura oficial”. Junto a esta cultura oficial, existe otra que también expresa los valores de la sociedad de manera informal; por lo que la cultura, no es, bajo ninguna circunstancia, algo que el Estado pueda regular de forma cabal (Hewison, 2014, pp. 219-220). Y esto ocurre incluso bajo el enfoque instrumental económico, con esa racionalidad que sugiere que el dinero público debe ser gastado de manera efectiva y que apunta a objetivos sociales y monetarios, antes que aquellos estéticos, emocionales o de comportamiento (Hewison, 2012, p. 209). Y es que el problema no es la intención instrumental, pues la tendencia de ver a las artes y la cultura como un conjunto de herramientas sociales para cumplir objetivos determinados y valorarlos según se cumplan o no, tiene una larga tradición en la historia de la civilización. El problema reside en el tipo específico de instrumentalismo estrecho que ha llegado a dominar el discurso público, que se basa en la aplicación de una lógica utilitaria y de cálculo limitante por la que es preciso garantizar precisamente retornos cuantificables de la inversión realizada. Una visión que se ha desviado de la tradición preexistente que se enraizaba en el Estado de Bienestar de la posguerra. Entender pues estos cambios será un elemento crucial para comprensión de los enfoques actuales de las políticas culturales (Belfiore, 2012, p.109; Belfiore, 2004, p.185).

### 3.2 LOS MODELOS DE CHARTRAND Y McCAUGHEY

Es el estudio de las políticas culturales, como ya ha quedado claro, un campo de investigación relativamente joven en el que las herramientas analíticas son aún exiguas. Probablemente la más importante de estas, en lo que respecta al entendimiento de los modelos de las políticas culturales contemporáneas, se la debemos a Hillman Chartrand y Claire McCaughey (1989), quienes en su ubicuamente citado artículo *The Art's Length Principle and the arts: an international perspective – past, present and future* realizan uno de los intentos seminales por catalogar los tipos de modelos de apoyo público al arte y la cultura.

Los autores proponen cuatro modelos ideales. Los cuales, según ellos, no se presentan en forma pura, pero para fines pragmáticos son ordenados en una escala que identifica el nivel de intervención del Estado en la realidad cultural. Estos cuatro modelos son el modelo Ingeniero, el modelo Arquitecto, el modelo Patrocinador y el modelo Facilitador.

Y es que cuál es nivel de independencia debe tener la cultura y el arte con respecto al Estado es una de las principales preocupaciones de los académicos. Como apunta Madden:

El grado de independencia del financiamiento de las artes por parte del gobierno es un tema central en la política de las artes. Mundy argumenta que "la cuestión de la interferencia política en la libertad artística e intelectual es constante en casi todas las sociedades

europas". [...] ¿Cuánta influencia tienen los gobiernos sobre el financiamiento de las artes? ¿Y cuánta influencia *deben* tener los gobiernos sobre el financiamiento de las artes? El enfoque principal se centra en las estructuras institucionales y los procesos de toma de decisiones utilizados en la financiación gubernamental de las artes, y sus implicaciones para el grado de control gubernamental sobre dichos fondos (Madden, 2009, p. 3, el énfasis es mío).

Es justo esta preocupación lo que ha llevado a los gobiernos a utilizar distintas estrategias administrativas. Si bien, los modelos de Chartrand y McCaughey ofrecen una cartografía simple de la complejidad de la orografía de las políticas culturales alrededor del mundo, no ofrecen una visión exhaustiva de todos los relieves que pueden presentarse en cada caso; se tratan más bien de una reducción pedagógicamente útil para comprender las divisiones existentes en la ideología que subyace bajo cada modelo. De ahí las críticas que numerosos académicos han realizado a estos modelos. Entre ellos, Everitt opina:

En mi opinión, es un error considerar los sistemas de financiación de las artes como modelos abstractos que pueden transferirse fácilmente de una cultura a otra. Si la revisión [...] se va a usar para comparar modelos y marcos de políticas artísticas de todo el mundo para desarrollar recomendaciones de buenas prácticas, entonces se deben considerar las limitaciones metodológicas del análisis comparativo de políticas culturales y la transferencia de políticas entre países (Everitt, 1998, p.119).

Por su parte, Bonet y Négrier sentencian que un análisis de política cultural:

[...] debería ir más allá de la configuración institucional o de los mecanismos de financiación gubernamental, para profundizar en aspectos como la estructura del Estado, los modelos de gestión, los valores de la acción pública o las estrategias e instrumentos utilizados. Los países no se clasifican en razón de su prefiguración respecto de un modelo político-institucional de referencia, sino en la combinación de muchas variables más (Bonet, Négrier, 2011, p. 57).

En adición a lo anterior, Blomgren (2012, p. 529) señala que los modelos no dan cuenta de la existencia de relaciones más complejas en la política cultural. Es decir, no ilustran las problemáticas relaciones que existen entre el papel de los actores políticos, los partidos políticos y las relaciones entre el Estado, la burocracia y el ciudadano. Sin embargo, habrá que entender también que se trata de uno de los primeros modelos para

mapear la complejidad de las políticas culturales y que esta simplificación ofrece un primer acercamiento pedagógico, algo así como una introducción a los modelos posteriores, y que en la mayoría de los casos puede reconocerse el núcleo de estos paradigmas cuando se examina la política cultural de un Estado determinado, ya sea que esté más, o menos, apegado a las formas ideales.

Así pues, Madden (2009, p. 10) señala que hay una amplia variedad de formas en que los gobiernos pueden ejercer control sobre la cultura y las artes, desde ciertos procesos y reglas, con el diseño de estructuras institucionales, para realizar las decisiones de subvención; pero que, en la práctica, el dilema de la mayoría de los Estados es elegir entre un Consejo de las Artes y un Ministerio de Cultura. Sobre este punto O'Hagan observa:

la distinción entre un consejo de las artes y un ministerio del gobierno no es tan marcada como algunos distinguen. Por ejemplo, la mayoría de los consejos de las artes deben informar directamente a un ministro, y la mayoría de los ministerios utilizan el panel de revisión y otros sistemas de grupos de expertos, al igual que los consejos de las artes, en la asignación de dinero público para las artes (1997, p. 148)

Tal es el caso, como veremos a fondo en el capítulo cuarto, de México, donde existe un órgano que opera bajo el principio de *Arm's Lenght*, pero que reporta a la Secretaría de Cultura; y es que este modelo no es privativo del caso mexicano, Madden (2009, p. 1) asevera que son varios los gobiernos que han establecido un órgano bajo el principio de *Arm's Lenght* para complementar al Ministerio de Cultura, Secretaría o Departamento, pero señala también que la naturaleza cambiante y evolutiva del panorama de las políticas públicas puede alterar el nivel de independencia del gobierno que financia las artes.

Sobre esta idea de la hibridación, Girard realiza una comparación entre los modelos Arquitecto de Francia, Patrocinador del Reino Unido y Facilitador de Estados Unidos, encuentra lo siguiente:

- i) hay poca diferencia entre el ministerio y los modelos *arm's lenght* en tres criterios: compromiso presupuestario del gobierno; libertad artística; y la racionalidad de la toma de decisiones;
- ii) el modelo *arm's lenght* funciona mejor que el modelo de ministerio cuando se evalúa en términos de democracia y el grado de burocracia derrochadora;
- y
- iii) el ministerio funciona mejor para la 'imagen' de la política cultural (Citado en Madden, 2009, p.25).

De esta manera, Madden advierte que, si bien la elección principal de cada Estado recae en el tipo de institución que tendrá, también es fundamental la elección entre los procesos de decisión, las reglas formales e informales, que guiarán el comportamiento de los actores involucrados, así como de los instrumentos utilizados. Y es por estos factores de multiplicidad que el mismo autor sugiere un enfoque multidimensional para modelar el nivel de independencia de una política cultural, antes que un enfoque unidimensional. Así, por ejemplo, si una política cultural fue pensada para incidir en tres factores cruciales, se puede trazar un espacio tridimensional para cartografiar su operación, en lugar de depender de un modelo unidimensional (Madden, 2009, p. 10).

Así las cosas, sobre el dilema de los modelos, Nivón concluye que las políticas culturales son en realidad políticas regulatorias, sin embargo: “la eficiencia de una política de este tipo se basa en la capacidad de los que toman las decisiones para movilizar los recursos humanos y económicos a fin de garantizar un desarrollo equitativo de los diversos agentes institucionales, sociales y territoriales interesados en la actividad cultural” (2008, p.5).

Para finalizar con las consideraciones de los teóricos sobre los modelos de Chartrand y McCaughey, es también necesario tomar en cuenta, como afirma Simonin (2003, p. 114), la importancia del tipo de ideología<sup>16</sup> que subyace implícitamente bajo la elección de cada modelo por parte de un Estado, pues esto nos dará pistas sobre el tipo de cultura en el que el modelo está, a su vez, inmerso. Así pues, hay que resaltar que las ideologías son prescriptivas con respecto a los conceptos con que trabajan, lo que se refleja en la realidad de la administración cultural que se intenta describir. A mi parecer, se trata de una perspectiva con un gran valor holístico, pues significa que las teorías institucionalistas pueden y deben ser vistas a través del prisma de una lógica cultural, con el fin de producir una explicación completa de la existencia de las políticas públicas en general. Para ello, entonces, es fundamental considerar que la "cultura" y el "sistema institucional" están vinculados (Simonin, 2003, p. 110).

### 3.2.1 EL MODELO INGENIERO, UN VIEJO CONOCIDO

En el modelo Ingeniero, el Estado es quien posee todos los medios de producción y tiene control completo sobre las expresiones culturales; es por consiguiente el modelo en el que el Estado ejerce un mayor nivel de intervención sobre el ámbito cultural. Aquí, el objetivo de esta intervención es el de educar políticamente a los ciudadanos a través de las

---

<sup>16</sup> Para fijar el concepto de Ideología, Simonin echa mano de la entrada de la *New Encyclopaedia Britannica* en su edición de 1994, que lo define de la siguiente manera: “Un cuerpo sistemático de creencias sobre la estructura y el funcionamiento de la sociedad que incluye un programa de política práctica basado en una teoría integral de la naturaleza humana y que requiere una prolongada lucha social para promulgarse”.



obras artísticas y mediante estándares estéticos que están políticamente determinados. Así lo explican los autores:

El Estado ingeniero solo admite arte que cumpla con los estándares políticos de excelencia; no es compatible con el proceso de creatividad. Las decisiones de financiación son tomadas por comisarios políticos y están destinadas a fomentar la educación política, no la excelencia artística. La dinámica de la política del Estado ingeniero tiende a ser revisionista; las decisiones artísticas deben revisarse para reflejar la línea cambiante del partido oficial. El estado económico del artista está determinado por su membresía a los sindicatos de artistas oficiales aprobados por el Partido. Cualquiera que no pertenezca a tal unión, por definición, no es un artista. Todas las empresas artísticas son de propiedad y gestión estatal; es decir, todos los medios artísticos de producción pertenecen al Estado (Chartrand, McCaughey, 1989).

El modelo Ingeniero, es pues, una forma restrictiva y, en algunos casos, brutal, de dirigir la expresión estética. En un Estado con este tipo de modelo los ciudadanos son vistos como objetos que pueden ser planeados continuamente, administrados y perfeccionados; de tal suerte que la misión de la política cultural es educar a la población en un sentido político, moral y espiritual (Blomgren, 2017, p. 5). Por tanto, se identifica al modelo Ingeniero como un modelo que resulta atractivo para los Estados totalitarios. En efecto, uno de los ejemplos paradigmáticos del resultado de una política cultural que se implementa bajo este modelo es el “Realismo socialista”. Chartrand y McCaughey explican que, durante la Revolución Comunista, la incipiente Unión Soviética, a partir de 1918, operaba su política cultural bajo un modelo más parecido al Arquitecto, en el cual las artes eran vistas más bien como el “Comisario de la Iluminación”, es decir, como una parte integral del desarrollo humano. Durante este periodo, la censura artística era una rareza y se creía que para que el arte adquiriera un cariz revolucionario los artistas tenían primero que educarse a través del arte capitalista del pasado, solo entonces un arte verdaderamente proletario podría emerger.

Sin embargo, con la implementación del Segundo Plan Quinquenal de Stalin, la administración cultural cambió de a un modelo de carácter ingenieril, con la necesidad del desarrollo de una nueva sociedad soviética. La idea central de este nuevo diseño era que los medios de producción artística pertenecían a las masas, lo que quiere decir que el producto final, la obra de arte en sí, es propiedad del proletariado. Por tanto, todas las obras tenían que adaptarse a la doctrina del “Realismo Socialista”, es decir, realista en estética y socialista en contenido. La misión del artista, a este respecto, era entonces asegurar la satisfacción de los propietarios de los medios artísticos de producción, o lo que es lo mismo, de las masas.

Era para Stalin tan importante que el arte se convirtiera en un instrumento de adoctrinamiento, que toda actividad artística era monitoreada por el gobierno, para asegurarse de que los artistas se encuadraran con los lineamientos estéticos del Partido Comunista. Aquellos que no lo hacían no eran reconocidos como artistas. Se trata por tanto de un modelo revisionista. Ejemplos similares pueden encontrarse en la China maoísta, en la España franquista y en la Alemania Nazi. Sin embargo, de lo que no hablan Chartrand y McCaughey es que, como expuse en el apartado anterior, el modelo Ingeniero no es privativo de las doctrinas totalitarias. Es, por lo contrario, el modelo que ha sido implementado de forma incesante por los Estados a lo largo de la historia.

El modelo Ingeniero es entonces un modelo que se muestra a los estándares actuales como menos deseable, pues bajo su influencia el arte se convierte en un subordinado de la ideología política y los artistas están impedidos para canalizar sus energías artísticas hacia sus propias inquietudes.

Sin embargo, hay algunas consideraciones que tomar en cuenta. Bajo las clasificaciones de Chartrand y McCaughey subyace un sedimento ideológico que ha venido a dar forma a las consideraciones contemporáneas sobre la cultura. Como ya dije, el estudio de las políticas culturales comienza en la posguerra y está congénitamente ligado al discurso posbélico de los aliados. De esta manera, los valores culturales que han ido cultivándose desde ese momento corresponden a la descripción del mundo que se formó a partir de 1945. Si pensamos entonces en ese trasfondo histórico, podríamos decir que en realidad todas las políticas culturales responden a la lógica del modelo Ingeniero, esto es, al diseño y diseminación de valores específicos que se consideran los adecuados para una sociedad determinada. Y es que “Sin cultura, en última instancia, no puede haber sociedad ni sentido de identidad o valor compartido. Para un gobierno elegido principalmente para tratar de restablecer ese sentido de sociedad que habíamos perdido tan dolorosamente, esta es una realización muy importante” (The Rt Hon Chris Smith, MP., 1998, p. 16).

De esta forma podemos decir que una política cultural es siempre instrumental, lo que parece contraponerse al ideal del arte por el arte y de la libre creatividad artística. Sin embargo, ambas son ideas bastante recientes, que comenzaron a normativizarse después de las vanguardias artísticas del siglo pasado y se institucionalizaron con el discurso inclusivo, democrático y de libre expresión de la posguerra. Por lo que podemos decir que las políticas culturales orientadas a la diseminación de estos ideales, aunque por su propia naturaleza no lo parezcan, también tienen la misión de dar primacía a ciertos valores sobre otros y a ciertas expresiones sobre otras.

Así pues, todos los gobiernos poseen una definición ideológica de cultura y es con base en ella que diseñan sus estrategias administrativas. Simonin lo expresa de la siguiente manera:

Por lo tanto, para volver a colocar el análisis en una pista pseudo-universal, primero se debe reconocer que las políticas culturales en particular, y los sistemas institucionales en general, no deben considerarse como formas neutrales. Si uno acepta que las políticas culturales pueden afectar a una sociedad y los patrones mentales de sus miembros, entonces uno tiene que aceptar que las políticas culturales también están moldeadas por esos patrones mentales, que llamaré cultura política. En otras palabras, el sistema institucional no se encuentra fuera del ámbito de la cultura, sino que forma parte de él. De manera similar, los patrones mentales no constituyen la totalidad de una cultura, solo corresponden a una parte de ella. Además, ninguno de estos dos elementos precede al otro. Por lo tanto, la realidad universal de la cultura radica en la interacción entre ambas entidades [...] Por lo tanto, el sistema institucional deja de ser solo una organización formal; también es un conjunto de valores puestos en forma. [...] El concepto de "cultura" se refiere a una forma de moldear valores en formas formales y formas formales en valores (2003, p. 112).

Es decir, una política cultural, por más que su discurso sea el de la democracia y la libre expresión, estará subordinada a una cultura política determinada.

### 3.2.2 EL MODELO ARQUITECTO, EL GIRO ASISTENCIAL

La forma prototípica del modelo Arquitecto se da a través de un ministerio o departamento cultural. Bajo esta organización, las decisiones sobre quienes recibirán apoyo gubernamental son tomadas por burócratas, que tienden a seleccionar proyectos artísticos y culturales que cumplan los estándares de la comunidad, antes que estándares de excelencia u originalidad artística:

La dinámica política del arquitecto tiende a ser revolucionaria. La inercia puede dar lugar a la consolidación de los estándares de la comunidad desarrollados en un punto particular en el tiempo, llevando al estancamiento de la creatividad contemporánea, como se observó recientemente en Francia. El estado económico de los artistas en el Estado Arquitectónico tiende a estar determinado por la membresía en los sindicatos de artistas

oficiales. Una vez que un artista gana membresía en tal unión, él o ella se convierte, en efecto, en un funcionario público y disfruta de alguna forma de seguridad de ingresos. El estado económico de la empresa artística está determinado casi exclusivamente por fondos gubernamentales directos. La taquilla y las donaciones privadas juegan un papel insignificante al determinar su estado financiero. Sin embargo, con respecto a la elección artística, la empresa artística generalmente permanece autónoma del gobierno. La fuerza del papel de Arquitecto radica en el hecho de que los artistas y las organizaciones artísticas se sienten aliviados de depender del éxito popular en la taquilla, lo que se traduce en lo que se ha llamado una "brecha de afluencia". Además, el estado del artista se reconoce explícitamente en las políticas de asistencia social (Chartrand y McCaughey, 1989).

Así, las condiciones de trabajo y de salario mínimo son establecidas por el gobierno. La consideración más interesante sobre este modelo es que forma parte de las políticas de bienestar y de asistencia social de los gobiernos y se incluyen en rubros similares a la seguridad social o la educación.

Este es un modelo prototípicamente francés. El Ministerio de Asuntos Culturales en Francia fue inaugurado en 1959, teniendo como primer ministro a André Malraux, un reconocido intelectual de la época:

Él escribió el decreto que delineó el papel del primer ministerio: "el ministerio a cargo de los asuntos culturales tiene la función de poner a disposición las obras capitales de la humanidad, e inicialmente de Francia, al mayor número posible de franceses, para garantizar la mayor audiencia para nuestro patrimonio cultural, y para apoyar la creación del espíritu y las obras de arte que lo enriquecen "(Decreto n ° 59-889, conocido como el "decreto de fundación", del 24 de julio de 1959). Este decreto abrió el camino para sus sucesores en las áreas de protección del patrimonio, creación contemporánea, distribución y educación y regulación de las industrias culturales (Perrin y Delvainquière, 2017).

Ejea (2011, p. 57) afirma que el caso del país galo es un ejemplo típico de una política cultural que ha sido dirigida por una institución verdaderamente consolidada, de la cual dependen una gran cantidad de áreas, dentro de las cuales se encuentran la producción, la conservación, la promoción y el financiamiento cultural.

Quizá la particularidad más interesante de todo el modelo francés es aquello que se ha llamado la "excepción cultural". Esta es una convicción política que considera al sector

cultural como una excepción en el campo económico y legal. Fue desarrollada sobre todo como una forma de contraponerse a la influencia económica y cultural estadounidense. La idea es que el comercio cultural debe quedar exento de las disposiciones de libre mercado y de los reglamentos de la Organización Mundial del Comercio (OMC), (esta idea fue apoyada principalmente por el gobierno francés en las negociaciones del GATT, Acuerdo General sobre Aranceles, por sus siglas en inglés), además sugiere que no se debe considerar la política de industrias culturales sólo a nivel nacional; también que la "ventaja del primer motor" de los Estados Unidos en la producción cultural (de mercado) deja poco espacio para que otros países, en la mayoría de los casos, sean más que proveedores para pequeños mercados locales (Hesmondhalgh y Pratt, 2015, p. 7).

Así, la "excepción cultural" es una premisa de política general dirigida a proteger la cultura francesa de los embates y de los vaivenes económicos, dando a los creadores, a las manifestaciones culturales y a las instancias culturales un trato singular dentro del régimen económico, fiscal y legal con objeto de que pueda desarrollarse con solidez. Exenciones fiscales, subsidios específicos y una legislación especial son algunas de sus características, en tanto las leyes del libro y de cinematografía son ejemplos de ello (Ejea, 2011, p. 58).

Otro rubro interesante de esta política es la expansión cultural que se ha buscado a nivel internacional. De tal suerte que se han creado órganos difusores de la cultura francesa, esto es, la francofonía, y se considera importante la cultura francesa como una forma de presencia en el mundo. Un ejemplo de estas instituciones es el Instituto Francés de América Latina (Ejea, 2011, p. 59).

Un excelente estudio sobre la historia de la política cultural francesa puede encontrarse en el capítulo "Cultural policy" del libro *The French Republic: History, Values, Debates* (2011), en el cual se expone la evolución de la política cultural francesa a través de la historia. La idea central de este texto es subrayar la peculiar visión francesa: la idea de

que el Estado es tan responsable de la cultura estética, como lo es de la defensa nacional, la economía, las carreteras, etc.; y es, además, una idea que se remonta bastante atrás en la historia de este país. Sin embargo, el término explícito de “política cultural” data apenas de la era de la Quinta República, cuando Charles de Gaulle asume el poder y solicita a Malraux encabezar el nuevo ministerio. Es en este contexto que se busca que la cultura se convierta en los cimientos de la unidad interna francesa, como un componente fundamental de los ideales republicanos. Sin embargo, un inconveniente de esta postura es que el Estado Francés se ha ocupado más por mantener el *status quo* existente de la cultura francesa, así como del resguardo de su patrimonio cultural, salvaguardándolo en lugar de expandirlo. El modelo Arquitecto, entonces, se ocupa de proveer a la cultura de una estructura burocrática y una infraestructura estable.

Mientras que, para algunos, como Ejea, el francés es un caso ejemplar, otros académicos, como Joyce, ven grandes desventajas en este sistema de financiamiento cultural en una sociedad democrática, pues invariablemente este tiende a consolidarse como una jaula burocrática, y una política cultural basada en la burocracia tenderá, al mismo tiempo, a fosilizar la cultura que pretende asistir:

Entonces podemos permitir tanta diversidad como sea posible. Cuanta más diversidad, más alternativas para el artista y el académico, y más probable es que no seamos una cultura osificada. Los donantes privados deben guiarse por sus propios gustos, por sus propios juicios sobre lo bueno y lo bello [...] (Joyce, 1984, p. 33).

Lo cual nos lleva al siguiente modelo.

### 3.2.3 EL MODELO PATROCINADOR, LA DISTANCIA DEL BRAZO

El modelo Patrocinador es el que más influencia ha tenido alrededor del mundo. Este modelo se sirve de dos instancias características: un Consejo de las Artes y el principio de *arm's lenght*<sup>17</sup>.

El objetivo principal de este arreglo administrativo es distanciar al gobierno de la toma de decisiones concernientes al arte y la cultura. En términos llanos, el principio de *arm's lenght* opera desde dos puntos. En una primera instancia el gobierno destina un presupuesto determinado para el apoyo a la cultura y las artes. Sin embargo, no son las instancias gubernamentales quienes toman las decisiones de cómo se gastará ese presupuesto. En la segunda instancia, hay un consejo de expertos, en la mayoría de los casos artistas e intelectuales, que evalúan las propuestas y eligen a aquellas a las que se canalizarán los recursos. El objetivo es entonces asegurar la excelencia artística, aunque esto se traduzca a veces en elitismo artístico o en el apoyo a proyectos que podrían resultar poco agradables para los estándares comunitarios o sociales.

Robert Hutchison en su historia crítica del Arts Council británico, define el principio de *arm's lenght* como un sistema nacido del deseo de dirigir el propio programa artístico y de la profunda desconfianza arraigada de la interferencia burocrática (Hutchison 1982, p.15). Por tanto, la idea central es el distanciamiento intencional de la influencia política de las decisiones sobre cómo se otorga el financiamiento a las artes, para que al Estado le sea posible fomentar la actividad creativa, evitando que el proceso se politice.

Los estudios especializados sobre este modelo son amplísimos, puesto que es este el modelo que más se ha adaptado y que se ha considerado el más adecuado para los países

---

<sup>17</sup> Traducido a menudo, en su forma literal, como “a la distancia de un brazo”.



democráticos. Este modelo es típicamente británico; Lowell y Ondaatje (citados en Hetherington, 2015, pp. 2-3) así lo ratifican cuando dan ejemplos de cómo las agencias de artes estatales de EE. UU. Copiaron los principios de gobernanza empleados por la ACGB en la década de 1960. Su origen se remonta a 1945 con la conformación del *Arts Council of Great Britain* (ACGB), bajo la influencia directa del economista John Maynard Keynes, quien fue, asimismo, el primer presidente de esta institución.

El modelo Patrocinador financia las artes a través de los consejos de las artes bajo el principio de *arm's lenght*. El gobierno determina cuánto apoyo proveer, pero no qué organizaciones o artistas recibirán ese apoyo. El consejo se compone de un panel de expertos elegidos por el gobierno. Como han sido elegidos por el gobierno en turno, se espera que los expertos cumplan sus deberes de dadores de estímulos independientemente de la agenda del poder en turno. Las decisiones de otorgamiento de estímulos se son hechas generalmente por el consejo en asesoramiento con artistas profesionales que trabajan a través de un sistema de evaluación de pares, así los consejos de las artes apoya el proceso creativo, pero con el objetivo de promover estándares de excelencia. La dinámica de la política del modelo Patrocinador es evolucionaria, responde a los cambios de forma y estilos de arte según su contexto en la comunidad artística. Así el estado económico del artista depende tanto del estímulo gubernamental, como de su éxito en el mercado (Chartrand y McCaughey, 1989).

En el capítulo cuarto analizaré a detalle la historia, sus raíces ideológicas, su modo de operación y la dispersión por el mundo de los Arts Council y del principio de *Arm's Lenght*.

### 3.2.4 EL MODELO FACILITADOR, UNA POLÍTICA SIN POLÍTICA

El objetivo del Estado Facilitador es propiciar la pluralidad del sector no lucrativo, centrándose en los procesos de creatividad antes que expresiones con un contenido específico. No se preocupa por estándares estéticos determinados, sino que financia los proyectos por medio de donativos, de empresas privadas o individuos, que se traducen en deducciones fiscales; estos donativos se realizan a otros organismos, privados también, que son los encargados de la producción de las obras. Así pues, las expresiones que son financiadas son aquellas que los donadores deciden.

Este modelo es el prototipo de la política cultural estadounidense. Un modelo sin un entramado específico, donde todas las organizaciones coexisten en independencia de un órgano estatal rector, no obstante, se puede afirmar que la agencia principal es el *National Endowment for the Arts* (NEA), una agencia inspirada en el modelo *Arm's Length* de la política cultural británica. Esta nació en 1965; por aquella fecha:

[...] el gobierno federal comenzó a establecer instituciones nacionales como las cadenas públicas de radio y televisión y un fondo de las artes, Estados Unidos ya tenía más museos que Europa occidental, más bibliotecas que cualquier otro país y la mitad de las orquestas sinfónicas del mundo (Moen, 1997: 186). Pero el documento enviado por el gobierno de la Mesa Redonda de Mónaco de 1969 en la UNESCO sobre Políticas Culturales empezaba con la famosa línea: «Estados Unidos no tiene posición oficial con respecto a la cultura, sea pública o privada» (citado en Kammen, 1996: 798, 795). Dicho de otra manera, debido al profundo compromiso norteamericano por separar el Estado de la producción y restricción de significado, un hecho evidente en las garantías de libre expresión de la Primera Enmienda, el gobierno federal declina deliberadamente elevar, discriminar o incluso establecer diferencias desde el punto de vista artístico (Yúdice, Miller, 2002, p.55.).

Y, sin embargo, como afirma Simonin, (2003, p. 111), no tener una política cultural significa realmente tener una política de no intervención.

Chartrand y McCaughey describen el modelo de la siguiente manera:

El objetivo de la política del Facilitador es promover la diversidad de actividades en las artes nobles y de aficionados sin fines de lucro. El facilitador apoya el proceso de creatividad, en lugar de tipos específicos o estilos de arte. Además, el Facilitador no apoya estándares de arte específicos, que se basan en las preferencias y los gustos de los donantes corporativos, fundacionales e individuales. La dinámica de las políticas del Estado facilitador es aleatoria ya que los cambios en el apoyo a las bellas artes reflejan los gustos cambiantes de los donantes privados. En el Estado facilitador, la situación económica del artista y de la empresa artística depende del atractivo de la taquilla y de los gustos y la situación financiera de los clientes particulares. La fortaleza del Facilitador radica en la diversidad de fuentes de financiamiento que crea. Individuos, empresas y fundaciones eligen a qué arte, artistas y organizaciones artísticas apoyar (Chartrand y McCaughey, 1989).

Algunos autores, como Wilkerson (2012), señalan la paradoja de que distintos países enviden sus modelos mutuamente. Aquellos más apegados al modelo Arquitecto, por ejemplo, envidian la capacidad de creación de un mercado cultural fértil que caracteriza la política cultural estadounidense y su capacidad para destinar, de esta manera, esos recursos a otros ámbitos; este, por su parte, se lamenta de no poseer un órgano director en su política y de la falta de compromiso estatal para con los artistas. Así, Wilkerson relata que mientras era miembro de la Facultad en Administración de Arte, delegaciones visitantes de China, Irán, Egipto, España, Indonesia e Inglaterra mencionaron su fuerte esperanza de que sus países pudieran desarrollar un híbrido de apoyo público y privado como el que se encuentra en los Estados Unidos; sin embargo, en la mayoría de esos países, el apoyo estatal a las artes es suficiente para permitir a los directores de artes no tener que preocuparse mucho por la recaudación de fondos, aunque se permite y fomenta el dinero privado. Concluye entonces que otros países pueden fantasear que el sector privado entrará en funcionamiento una vez que se reduzca o se elimine la financiación pública. Pero que no hay ninguna evidencia real de que esto suceda. Y que, en realidad, lo que ha mantenido las artes fuertes

en Estados Unidos ha sido una combinación de voluntariado, bajos salarios de empleados altamente calificados y dedicados (Wilkerson, 2012, p. 104).

A este respecto, algunas de las desventajas que Chartrand y McCaughey han señalado como intrínsecas del modelo Facilitador, se encuentran las siguientes:

- No hay forma de apoyar las artes mediante estándares de excelencia y el Estado no tiene manera alguna de establecer como objetivos actividades de importancia nacional.
- Hay dificultades en la valoración de donaciones privadas en especie. Por ejemplo, pinturas donadas a museos o galerías de arte.
- Se vuelve muy difícil calcular la cantidad de deducciones, por lo que el Estado no tiene claro cuánto de los impuestos es gastado en las donaciones al sector artístico.
- La subvención de ciertos proyectos puede resultar abyecta para algunos sectores de la población. Por consiguiente, se esperan descontentos y protestas por el uso de dinero público en obras subversivas o transgresoras.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Hay ciertos casos que ayudan a ilustrar este punto. Uno de ellos, como lo relata Roemer (2003, p. 205), es el caso de 1989, cuando Alfonso D' Amato, senador en turno de los Estados Unidos, destruyó una reproducción de *Orina a Cristo*, una fotografía de un crucifijo sumergido en orina de su autor, el artista Andrés Serrano, llamando a esa pieza una “deplorable y despreciable exposición de vulgaridad”.

Ese mismo año, el artista Robert Mapplethorpe, como lo relatan Suddath (2011) y (Wilkerson, 2012, p. 104), se vio envuelto en un escándalo similar, cuando el senador republicano Jesse Helms se enteró de que el NEA había entregado al museo de Filadelfia 30.000 dólares por las obras de Mapplethorpe. Este senador organizó un grupo de 100 miembros del congreso para protestar contra el NEA. La galería que había comprado las obras nunca las exhibió, estas viajaron entonces al Centro de las Artes Contemporáneas de Cincinnati (CAC), donde causaron aún más revuelo. Las fotografías de Mapplethorpe fueron condenadas porque su exposición incluía una sección de fotos extremadamente gráficas con temática gay y de sadomasoquismo.

En México hemos tenido escándalos de la misma naturaleza. En el año 2002 la polémica se desató con la producción, subsidiada en parte con fondos del Estado, del filme *El crimen del padre Amaro*, que fue

Asimismo, otros académicos advierten que en Estados Unidos cada vez menos artistas pueden contar con fondos del gobierno, a pesar de que hace algunos años, por ejemplo, los productores teatrales esperaban reunir entre un cuarto y un tercio de sus presupuestos con ayuda de diversas instancias gubernamentales; ahora, que los intereses de los donantes se han volcado al sector educativo y de servicios sociales, se financian menos de una décima parte de los proyectos que solicitan apoyo. Esto da pie a un fenómeno que se denomina “el problema del sapo y la rana”; explican que los donantes buscarán las obras más seguras y populares (por ejemplo, el musical para niños "El sapo y la rana"), mientras que evitarán las obras más oscuras, arriesgadas y extrañas. Por lo tanto, incluso si se puede describir como una política de subsidios, el sistema de apoyo a las artes en los Estados Unidos, especialmente sin la presencia de un consejo de expertos que aseguren estándares de calidad, está sesgado hacia el éxito de lo comercial, en primer lugar, y a la innovación creativa como última prioridad (DiMaggio 1986; Toepler 2001; Wilkerson, 2012).

Así entonces, la organización actual de la política cultural estadounidense crea nulos incentivos para la financiación de la innovación artística, y se enfoca principalmente a las industrias culturales que tienden a conseguir mayores beneficios económicos. Joyce, ve en estos supuestos el mayor reto del NEA:

---

acusada de blasfemia y de atentar contra las creencias cristianas, desatando las protestas de los altos cargos del clero y del Comité Nacional ProVida. Asimismo, en el año 1987, con la exposición Espacios alternativos, organizada por el Museo de Arte Moderno, Rolando de la Rosa, artista plástico, desató la indignación de gran parte de los creyentes católicos con su instalación *El real tiempo real*, que incluía un collage de la Virgen María con el rostro de Marilyn Monroe, un Cristo con las manos y rostro de Pedro Infante, un Sagrado Corazón cubierto de telarañas y una Sagrada Familia en la que un balón se superponía al rostro de Jesús. El comité de ProVida entonces organizó una marcha desde el Zócalo hasta la Basílica de Guadalupe, clamando que la Secretaría de Educación Pública, que había financiado la exposición, atentaba directamente contra los valores de la población al permitir esa manifestación blasfema, sacrílega y satánica (Roemer, 2003, p. 207 y ss.).

Estos ejemplos son relevantes porque ilustran la tensión constante que el arte, en su naturaleza provocadora de conmoción y trasgresión, tiene con los sectores conservadores cuyos impuestos, sin embargo, son utilizados para financiar proyectos que desaprobaban.

El desafío inmediato del National Endowments for the Arts and the Humanities no es financiero sino filosófico. La responsabilidad del gobierno por la cultura debe incluir una declaración explícita de política basada en una consideración cuidadosa de las preguntas esenciales sobre la naturaleza y la relación entre el estado y la cultura. En el pasado, el NEA se ha mostrado reacio a enunciar una política cultural para que no se objete que hablar de una política cultural suena como un llamado a un ministerio autocrático de la cultura (Joyce, 1984, p.27).

Y es que no cabe duda de que el modelo Facilitador comulga a la perfección con los ideales de la cultura estadounidense. Por un lado, se deja al arte alejado de la intervención gubernamental, acorde con los principios de la libertad de expresión; y, por otro lado, se incentiva el libre mercado y el crecimiento de las industrias culturales. Debido a esto, podríamos afirmar que el modelo Facilitador es en realidad una política cultural, que no artística, con marcados tintes —paradójicamente— del modelo Ingeniero; pues lo que se busca es promover cierto tipo de comportamiento con respecto a los ideales de la nación. En este caso, orientado al desarrollo de las industrias culturales. Y es que la naturaleza de este modelo está bastante arraigada en la polarización que el mundo sufrió al finalizar la Segunda Guerra Mundial y en el afán estadounidense de alejarse lo más posible del modelo soviético.

## CAPÍTULO CUATRO

### FONCA: VIEJOS RETOS, NUEVAS ESTRATEGIAS

“Es difícil de decir cómo podría el Estado jugar mejor la parte que le toca. Debemos aprender por prueba y error, pero cualquier cosa sería mejor que el sistema actual. La posición de hoy de todos los tipos de artistas es desastrosa”  
J. M Keynes

“Los Estados no impulsan a las artes; son las artes las que impulsan a los Estados.”  
William Blake

“Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. A los demás, a aquellos que se someten a un currículum politizado, podemos abandonarlos a su suerte. En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones. Reñir por él nunca lleva a nada.”  
Harold Bloom





#### 4.1 FONCA, ANTECEDENTES INTERNACIONALES: EL ARM'S LENGHT COMO PRINCIPIO IDEOLÓGICO Y LA INFLUENCIA MUNDIAL DE LOS ARTS COUNCIL

Para comprender las políticas culturales y las políticas orientadas al arte de la actualidad, es preciso echar un vistazo a dos conceptos que resultan indispensables para su estudio, puesto que en estos basan su diseño el grueso de las políticas de este sector alrededor del mundo en la actualidad. Estos son el término *Arm's Lenght* y la noción de los Consejos de las Artes. Como ya había adelantado en el capítulo tercero, tanto el principio de *Arm's Lenght*, como la instauración de los Consejos de las Artes son característicos del modelo Patrocinador de financiación de las artes.

El principio de *Arm's Lenght* es un acuerdo que a decir de Hetherington (2015) se ha explorado teóricamente poco, dada su importante presencia en el mundo. Consiste en que el gobierno proporciona subvenciones a organizaciones legalmente independientes para que puedan cumplir con fines generalizados; el objetivo es que deje a esas organizaciones libres para decidir cómo distribuirán o utilizarán esas sumas para lograr sus objetivos institucionales. En su aplicación a las políticas culturales y de arte, se trata de una concepción esencialmente británica que migró, primero a Canadá y EE. UU., y después a muchos de los países en el mundo, en un proceso que lleva ya 70 años. Su objetivo principal, como modelo de gestión pública, es que las decisiones de orden público relacionadas con la cultura y las artes se mantengan a una distancia prudente (a un brazo de distancia) de la influencia política o partidista; es decir, el principio mantiene una distancia profiláctica entre los políticos que proporcionan los fondos para la cultura y aquellos que

toman las decisiones sobre cómo se gastan, a pesar de que a menudo existen vínculos sociales y culturales íntimos entre los dos grupos (Chartrand y Mccaughey 1989, p. 54; Hetherington, 2015, pp. 2-3; Chávez, 2011, p. 3).

El origen del término puede ser rastreado, según Hewinson (2014), desde que lo usara Lord Redcliffe-Maud en su informe Gubelkian de 1976 sobre la financiación de las artes; y según refiere Hetherington (2015), su uso data de un debate de la Cámara de los Comunes en 1813. Lo que es un hecho, es que en su uso aplicado a las políticas culturales y artísticas ha estado siempre asociado a los Consejos de las Artes, tal como señala Madden:

En la literatura de política de las artes, el principio de *Arm's Lenght* a menudo se define como la combinación de dos elementos [...]: (i) una agencia de financiación autónoma y (ii) procesos de toma de decisiones de evaluación entre iguales. Sin embargo, estos son dos elementos discretos del sistema de políticas de las artes, y no hay nada en la teoría y práctica de la administración pública que indique que los dos son necesariamente codependientes. (Madden, 2009, p.12)

Este principio, aplicado a las artes, fue implementado por primera vez por el economista John Maynard Keynes en 1946. Ha encontrado terreno fértil porque su objetivo es mantener las artes libres de interferencia política en el contenido y la naturaleza de la expresión creativa, al tiempo que protege a los políticos de rendir cuentas por el trabajo ocasionalmente escandaloso, ofensivo o problemático de los artistas. Es visto celosamente por artistas en algunos países que no tienen estos arreglos y es un emblema de buenas prácticas en todo el mundo (Hetherington, 2015, p.4).

Hewison lo define así:

Como se entiende comúnmente la metáfora, el Arts Council y cuerpos similares son solo la mano que libera el dinero, mientras que el brazo se guía por la política del gobierno. Desde la década de 1990, la distancia entre el gobierno y tales organizaciones se ha acortado considerablemente.

El verdadero significado de '*arm's lenght*' se basa en su uso en la ley para describir un acuerdo entre dos partes totalmente independientes en las que ninguna controla a la otra, ni termina con una ventaja sobre la otra. Esto configura una relación basada en la confianza (Hewison, 2014, p.232).

Sin embargo, Hetherington (2015) es quizá quien hace el recuento más completo y concreto sobre los orígenes del término. Explica, que en general, los comentaristas —para dar cuenta del origen y desarrollo de la financiación basada en el principio de *arm's lenght*— refieren tres eventos: el primero es la supuesta formación del principio en los acuerdos de financiación del Comité de Subvenciones Universitarias de 1918. En segundo lugar, el ya citado informe para la Fundación Calouste Gulbenkian en que Lord Redcliffe Maud describió los principios de un mecanismo con el cual sustituir al patrocinador privado por el Estado, sin las desventajas percibidas del control directo. El tercero, cuando el economista John Maynard Keynes sugirió el uso del principio de *arm's lenght* en la financiación de las artes, argumentando con éxito que las subvenciones al ACGB (Arts Council Great Britain) deberían ser hechas directamente por el Tesoro para evitar el potencial de interferencia; Keynes describió las características de este arreglo cuando fue nombrado presidente del CEMA (Council for the Encouragement of Music and the Arts) en 1942, al decir que este debería tener: “una independencia indefinida, una constitución anómala y sin reglas fijas, y, por lo tanto, capaz de hacer por inadvertencia o indiscreción, lo que obviamente nadie en sus sentidos oficiales haría a propósito” (Keynes, 1943 citado en Hetherington, 2015).

Pues bien, es entonces a Keynes a quien se señala como el creador de los Consejos de las Artes, de los cuales el ACGB (Arts Council Great Britain) fue el primero de su clase. Este tuvo su génesis a partir del CEMA, una institución que surgió durante la Segunda

Guerra Mundial para llevar entretenimiento y levantar la moral de las tropas británicas. Keynes era presidente de esta institución y durante este periodo planeó su mutación. Nace así el ACGB como la primera de las políticas orientadas al arte que enarbolaría el discurso aliado de la posguerra.

La doctora Anna Upchurch en el primer capítulo de un libro inédito (*The Origins of the Arts Council Movement: Philanthropy and Policy*)<sup>19</sup> refiere que Keynes rechazó la participación directa en la política y que antes prefirió el rol de consejero de políticas públicas (*policy advisor*); en el mismo capítulo da cuenta de que el grupo Bloomsbury, al que Keynes perteneció, difería de la generación de sus padres especialmente en su gusto por las artes, su rechazo del comportamiento típicamente victoriano, además de que se veían a sí mismos como parte de revolución en valores sociales y estéticos. Y es que es durante su época universitaria, que Keynes es admitido en una sociedad de discusión secreta conformada por estudiantes de Cambridge, llamada “Los Apóstoles”. Tal como lo relata Upchurch (inédito, p. 6), la “sociedad” se reunía los sábados por la tarde en un aula secreta para escuchar y discutir un ensayo leído por uno de los miembros sobre algún tema relacionado con la filosofía, la belleza o la “verdad”. Es en esta sociedad que Keynes entra en contacto con las ideas de un pensador de los años 20 que había sido también miembro de “Los Apóstoles”, nada menos que el filósofo G. E. Moore; la filosofía de este pensador, tal como da cuenta su *Principia Ethica*, dotó a los miembros del grupo de principios ideológicos que guiaron sus vidas. En esta obra Moore asevera que lo más valioso en la

---

<sup>19</sup> Este libro inédito me fue enviado vía correo electrónico por su autora, la doctora Anna Upchurch, semanas antes de su deceso, para que pudiera comenzar mi investigación en lo referente a la historia de los Consejos de las Artes, mientras me encontraba realizando mi estancia de investigación en Inglaterra; lo cito con un enorme respeto, admiración e infinito agradecimiento.

vida son “ciertos estados de conciencia que pueden ser rudamente descritos como los placeres del coito humano y el disfrute de objetos hermosos” (Moore 1929, p. 188 citado en Upchurch, inédito p.6), la autora relata en el mismo apartado que el filósofo también arguye que la conciencia del amor y la belleza en el arte y la naturaleza es intrínsecamente buena y que esto es “verdad”; y que por tanto es evidente que Moore idealiza el amor, la belleza, la naturaleza y el arte como fines intrínsecamente buenos y que la creación o conservación de estos justifica cualquier deber privado o público pues su aumento constituye “el único criterio del progreso social” (Upchurch, inédito p.6).

Estos ideales se confirman en *My Early Beliefs*, las memorias del economista, escritas en 1938, en las cuales Keynes describe la influencia que el pensamiento de Moore causó en él y en “Los Apóstoles”:

Nada importa excepto los estados de la mente, nuestros y de otras personas, pero principalmente los nuestros. Estos estados de la mente no estaban asociados con acción, logros o consecuencias. Consistían en apasionados estados de contemplación y comunión sin tiempo, en gran medida desprovistos de “antes” y “después”. [...] Los temas apropiados para la contemplación y comunión apasionada eran una persona amada, belleza y verdad, y los objetos principales de la vida eran amor, la creación y el goce de la experiencia estética y la persecución del conocimiento (Keynes, 1949, p. 83 citado en Upchurch, inédito p.7).

Él realmente creía que artista creativo era más importante que el economista o el político y lo expresó de diversas formas:

No está lejos el día en que el problema económico ocupe el asiento de atrás, donde pertenece y el campo de batalla de nuestro corazón y nuestra cabeza será ocupado, o re-ocupado, por nuestros problemas reales, los problemas de la vida y de las relaciones humanas, de creación y comportamiento y religión (Keynes citado en Glassgow, pp. 268-269).

Pues bien, Keynes parece haber considerado a los artistas como seres con dotes “divinos” que necesitan protección de las fuerzas del mercado para que puedan guiar a una sociedad receptiva hacia un mayor entendimiento y tolerancia; pues con la premisa de

Moore de que la conciencia privada y los estados de la mente representan los más grandes bienes, los jóvenes intelectuales del grupo Bloomsbury (entre los que se encontraban también Virginia Woolf, E. M. Forster, Clive Bell y Litton Strachey, entre otros) encontraron una justificación para rechazar un rol activo en la arena política, limitándose a ser críticos sociales y consejeros de políticas públicas (Upchurch, inédito p. 25-26). Es bajo estos principios que un grupo de pensadores se convirtió en una potente fuerza intelectual en el Reino Unido a inicios del siglo XX, su influencia en materia de políticas culturales llega hasta nuestros días (Chávez, 2011, p. 82).

Es Vincent Massey el actor clave que tomó la idea del Consejo de las Artes británico y la llevó a Canadá, dando origen a la primera de las múltiples transferencias de política que se darían alrededor de esta idea. Fue la llamada “comisión Massey” la que recomendó el establecimiento del Canada Council for the Encouragement of the Arts, Letters, Humanities and Social Sciences, en 1951. El Consejo de las Artes canadiense se aprobó y estableció en 1957; es entonces que en la historia de las políticas orientadas a las artes Vincent Massey, con su anglofilia y su interés por la filantropía y las artes, se convierte en el primer eslabón de la cadena de los Consejos de las Artes fuera de Gran Bretaña (Upchurch, inédito p. 38).

Varias décadas después, en el año 2000 se funda la IFACCA (International Federation of Arts Councils and Culture Agencies), una red global de agencias financiadoras de las artes formada por organizaciones de 78 países. Esta red global mantiene una base de datos de políticas culturales en su sitio web ([www.ifacca.org](http://www.ifacca.org)) y fomenta el intercambio, debate e investigación entre sus miembros. Según Upchurch (inédito, p.8) esta federación

internacional se consolidó después de una serie de reuniones informales entre sus miembros pioneros, los primeros países que establecieron Consejos de las Artes, estos eran el Reino Unido que fundó el primero en 1946, Canadá en 1957, Nueva Zelandia en 1964 y Australia en 1968, de este modo el establecimiento de la IFACCA puede ser considerado la consumación de un “movimiento” que pugnó por el reconocimiento de la cultura y las artes como centro de la sociedad y de la vida humana, un movimiento que tuvo su germen en la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

Pues bien, es a partir de mediados de los ochenta y principios de los noventa, durante el thatcherismo, que los ideales plantados por Keynes fueron opacados y reemplazados por un tipo diferente de política que enfatizaba el instrumentalismo, los objetivos y resultados específicos, se crea una política basada en el concepto inglés *value for money*, que explica la tendencia del neoliberalismo y su inmersión en la arena de las políticas culturales.

Pues bien, el giro thatcherista, que durante dieciocho años dirigió Gran Bretaña y que estableció un sistema de relaciones entre departamentos y organismos administrativos que se basaba en el principio inglés *value for money*, juzgaba todas las decisiones estatales bajo la premisa de las tres “e” eficiencia, efectividad y economía (Hewison, 2014, p. 15). Este sistema desplazó a la élite intelectual, cuya expertise fue reemplazada por un tipo de política diferente basada en el instrumentalismo, los objetivos, resultados específicos y la lógica del mercado (Griffiths et al. 2008, p. 189-190). En efecto, este fue un proceso que ocurrió en varios países, el hecho de que gobiernos de Estados autoritarios reemplazaran a gobiernos democráticos en persecución de políticas económicas neoliberales fue común;

para 1990, el neoliberalismo era un ideal de un gran número de instituciones internacionales, y esto conllevó un cambio en el panorama de las políticas públicas a nivel mundial (Hesmondhalgh, 2002, p. 257).

En el caso mexicano, Ejea (2009) sugiere que la llamada "modernización de la política cultural" en verdad fue una acción gubernamental a la que podemos nombrar liberalización, la cual no es autoritaria en sí misma, pero se aleja mucho de poder considerarse como democrática; es decir, eso que la administración de Salinas había denominado un proceso de modernización y, léase, de democratización, es en realidad un proceso de liberalización de la política cultural. Así, citado en Ejea (2009) Camou dice que "la liberalización aparece como una estrategia de supervivencia del régimen autoritario: abrir espacios de participación, de libre expresión o de extensión de derechos, para 'descomprimir' políticamente una situación crítica".

En un sistema político fuertemente presidencialista como el mexicano, en 1988 era impensable una política cultural democrática moderna que fuera independiente del ejecutivo. Sin embargo, el detonante de la ventana de oportunidad fue la falta de legitimidad que se sentía por sobre el gobierno Carlos de Salinas de Gortari: era necesario implementar una política de liberalización que soltara espacios donde se necesitaba la participación de sectores no gubernamentales, los intelectuales, en este caso, como analizaremos a fondo a continuación.

#### 4.2 FONCA, ANTECEDENTES NACIONALES: BREVÍSIMA HISTORIA DE LA POLÍTICA CULTURAL MEXICANA



#### 4.2.1 NACIONALISMO Y LIBERALISMO: DE VASCONCELOS A SALINAS

La primera acción estatal del México incipiente con respecto al arte fue la creación del Museo Nacional, por mandato de Guadalupe Victoria, primer presidente del país; era patente la necesidad de preservar el patrimonio nacional, y fue también en ese mismo año que se promulgó una ley que prohibía exportar antigüedades. Símbolos inequívocos de que la protección del patrimonio cultural fue, desde su comienzo, parte fundamental de la política cultural nacional (Bordat, 2013, pp. 225-226).

Sin embargo, hubo que esperar al periodo de la República Restaurada para que fuera realmente notable un esfuerzo más o menos ordenado por articular la política educativa y cultural. Después de haber incorporado la educación laica en la Constitución de 1857, el presidente Benito Juárez expidió en 1867 la Ley Orgánica de la Instrucción Pública que incluía la educación además de laica, científica, y estableció la obligatoriedad de la educación básica (Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, s.f.). Durante este periodo y hasta el estallido de la Revolución Mexicana, las políticas en la materia estuvieron orientadas principalmente a la delimitación de la soberanía de la nación y al establecimiento de su marco educativo (Tovar y de Teresa, 1994, p. 26).

Sin duda, los años subsecuentes se caracterizaron por una preocupación constante en fortalecer las líneas de acción arriba descritas

Esta doctrina ha estado implícita desde Ignacio Manuel Altamirano, para el cual la república de las letras nacionales debía ser la culminación de la independencia mexicana. Se fortaleció cuando Justo Sierra fue ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes. Y recibió un impulso vigoroso de José Vasconcelos, cuando fue secretario de Educación Pública (Zaid, 2000).

En efecto, fue a partir de los primeros años del conflicto posrevolucionario que la ideología nacionalista e indigenista de unidad e identidad cultural adquirió un carácter medular que enraizó definitivamente con la Constitución de 1917:

La re-construcción de la historia fue el principal vínculo utilizado por México para establecer una nueva identidad nacional más inclusiva, cuando rompió con un legado decimonónico y poscolonial, aunque eurocéntrico. La Constitución Mexicana de 1917 anunciaba un nuevo proyecto nacional de educación masiva con el propósito de poner en marcha la economía, incorporar a las masas y crear una numerosa clase media educada y nacionalista, capaz de resistir el poder de los caudillos y de las oligarquías nacionales y extranjeras. Los proyectos educativos incluían la expresión artística del movimiento muralista, identificado con los tres grandes: Diego Rivera, Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. El muralismo confirió al rostro público de México fuertes rasgos indigenistas. El movimiento fue creado por José Vasconcelos, a quien los presidentes Huerta y Obregón designaron como director del departamento Universitario de las Bellas Artes, que comprendía la Secretaría de la Instrucción Pública y Bellas Artes (posteriormente la Secretaría de Educación Pública o SEP). La política cultural y educativa se intensificó y se institucionalizó más tarde en la década de 1930, bajo la presidencia populista de Lázaro Cárdenas, cuyas principales prioridades eran la incorporación de las poblaciones indígenas, la expansión de la educación artística, la defensa del patrimonio nacional y la regulación de la industria cinematográfica (Yúdice y Miller, 2002, p.38).

Fue pues José Vasconcelos, que ya había sido secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes en el gobierno de la Convención, quien, con el apoyo de Álvaro Obregón, se convirtió en el artífice más importante de la nueva política educativa y de mecenazgo, que federalizó la educación básica con la creación de la Secretaría de Educación Pública. Fue por medio de la publicación de un decreto en el Diario Oficial de la Federación, que se constituyó la Secretaría de Educación Pública el 3 de octubre de 1921.

El proyecto vasconcelista se caracterizó por imbuir al arte y a la cultura con un “papel redentor frente a la lucha armada”:

“El arte es la única salvación de México” le informa Vasconcelos al premio nobel Romain Rolland. Su ideal humanista era un conjuro contra el desastre. La pedagogía centrada en la práctica inspirada en John Dewey tuvo notable influencia en aquel momento en la educación y en la formación de los maestros (Nivón Bolán, (2009), p. 24).

Pero fue, sin duda, en el terreno del arte donde sus ideales se consolidaron icónicamente:

El muralismo, que es uno de los frutos de ese proceso, es resultante de tendencias dispares. El ideal humanista de Vasconcelos calzó perfectamente en sus inicios con la disposición de los artistas de abrir una nueva fase en la comprensión de la revolución. Se trataba para Vasconcelos de superar la barbarie a través del arte, de dejar atrás la muerte y la violencia que tanto asustaba a las élites y a algunos sectores de la intelectualidad, en favor de un proceso creativo; habría que despojarnos de lo que no fuera útil para la construcción cultural de México a fin de dar nacimiento a un país nuevo a partir de lo mejor de las culturas indígena y española (Nivón Bolán, (2009), p.10).

El apoyo al muralismo se fundamentaba en prácticas que podemos identificar con aquellas del modelo Ingeniero del que he hablado en apartados anteriores. Una tendencia que se veía ya en algunos países como Inglaterra o Francia que buscaban dar fuerza a políticas de unidad nacional; así, ante la emergencia de grupos sociales de importancia en la esfera cultural, tanto en América como Europa, la tendencia de los estados era institucionalizar ciertos contenidos ideológicos presentes en el arte que financiaban; convirtiéndose, de paso, en los máximos crítico del buen gusto (SICSUR, p. 25).

Y es que el modelo de administración cultural para Vasconcelos fue más que una ingeniería, fue casi una “misión evangelizadora” que buscaba llevar la alfabetización, la cultura y las artes a los más remotos lugares del país; así como la promoción de las culturas populares y la asimilación de lo indígena al ideal de cultura nacional. De este modo, como ha apuntado Nivón, la política cultural revolucionaria se constituía a partir de tres principales ejes: el amplio proyecto educativo nacional federalizado, el proyecto identitario cultural que se centraba en la construcción de instituciones cuya misión era identificar al Estado con la Nación y, finalmente, un proyecto de mecenazgo que acogió a creadores e intelectuales que encontraron en este contexto posibilidades atractivas de expresión de las

demandas populares bajo un manto artístico y político, a la vez que un espacio para la renovación de las tendencias artísticas (2009, p.6). En este escenario, varios mitos y símbolos fueron creados y transmitidos a la población gracias a un arte iconográfico financiado por el Estado: el muralismo (Bordat, 2013, p.226):

El mestizaje racial y cultural, además, fue concebido como el instrumento para ponerse al día en el proceso evolutivo de la cultura occidental, la superación “(...) a través de la raza cósmica y con ello desterrar al imperialismo económico e intelectual anglosajón” (Azuela, 2005: 49). Desde el principio de la administración se dio un apoyo franco a expresiones artísticas que pudieran llegar a las grandes mayorías. Así, por iniciativa gubernamental y con el impulso de Vasconcelos nació el movimiento muralista. Participaron en él, entre otros, el Dr. Atl, Xavier Guerrero, Diego Rivera, Carlos Mérida, Jean Charlot, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Emilio García Cahero, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal y Fermín Revueltas. El movimiento se extendió por varias décadas en compleja relación con el Estado y se convirtió en el pilar de la denominada Escuela Mexicana de Pintura, que tanta presencia dio al arte nacional y fue un fundamento cultural del discurso ideológico del Estado mexicano (Ejea, 2011, p. 78).

En Latinoamérica, el proyecto vasconcelista, con el muralismo, fue un caso emblemático del uso ideológico y político de la cultura, que se equiparaba a aquél del Realismo Socialista de la URSS.

Así entonces, el grueso del aparato cultural estuvo a cargo de la SEP que fue creada en 1921. Entre sus dependencias se encontraba un departamento de Bellas Artes, que coordinaba las actividades artísticas complementarias de la educación, y el Conservatorio Nacional de Música y la Academia Nacional de Bellas Artes el Museo de Arqueología, Historia y Etnología. También un departamento de monumentos artísticos e históricos. Estos dos últimos, en 1939 se transformaron en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, que es un órgano desconcentrado de la SEP, cuenta con autonomía administrativa, pero depende jerárquicamente de esta, sus facultades son las de vigilar, conservar y restaurar los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos del país. En 1946, el

departamento de Bellas Artes, que había crecido hasta ser la dirección general de Educación extraescolar y estética, cedió sus funciones al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, otro órgano desconcentrado que tiene a su cargo escuelas, centros de investigación, museos orquestas y compañías de teatro y opera.

En 1950 el gobierno compró una parte de los estudios Churubusco-Azteca que eran administrados por el Banco Nacional Cinematográfico. Durante esta misma década, y en adelante, la conservación del patrimonio y la promoción de las culturas populares fueron los ejes de la política cultural y el Estado siguió reclutando intelectuales para administrar sus instituciones culturales; Jaime Torres Bodet creó, durante estos años también, bajo la SEP, la Subsecretaría de Asuntos Culturales; durante este tiempo la imagen oficial con que se retrataba a México era la de un país moderno y rico culturalmente. La cultura tomaba una dirección que se enfilaba hacia el ámbito del bienestar social, similar al modelo Arquitecto. Hacia 1960, la SEP se reorganizó y la supervisión de los asuntos culturales quedó a cargo de una subsecretaría. Pero fue la crisis política, económica e ideológica que comenzó con la matanza del 68, lo que cimbró el orden pasado. A partir de esta época, ya no era el Estado la única institución que tenía injerencia en el ámbito de la cultura. También la UNAM y el IMSS adquirieron un papel importante en este sector (Bordat, 2013, p.222).

En 1974 se construyó la Cineteca Nacional, para resguardar y difundir el patrimonio fílmico. Un año después se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica, con el objetivo de formar a los cineastas. Ambos quedaron bajo la supervisión de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. En 1979 los Estudios Churubusco también pasaron al control de RTC. En 1983 se creó el Instituto Mexicano de

Cinematografía, que coordinaría las labores de los Estudios Churubusco, la Cineteca Nacional y el CCC. El IMCINE estaba también inscrito a RTC.

A lo largo de todos estos años:

Para el PRI, la cultura fue una herramienta más para instrumentar un proyecto de nación. Las manifestaciones culturales ayudaron al mismo tiempo a conformar la identidad nacional de un pueblo mestizo y a promocionar en el extranjero los programas políticos y la imagen del país (Mallet, 2010, p. 22).

Y es que, a decir de Nivón, uno de los momentos clave en la historia de las políticas culturales modernas fue la apertura del Louvre a los ciudadanos franceses, o sea, la liberación de aquellas obras que habían sido reunidas por los monarcas durante siglos. En el México posrevolucionario, que fue el que implantó las raíces de la política moderna, no había tesoros que divulgar, sino que fue necesario irlos creando y administrando (Nivón, (2009), p.10). Tal fue la tarea gubernamental durante todos esos años.

Es, sin embargo, durante la administración de Carlos Salinas de Gortari que se da un vuelco fundamental en materia cultural. Es a partir de la idea de “modernización cultural”, muy en consonancia con las ideas administrativas del momento (la NGP, el neoliberalismo, etc.), que comienza en el sector una ligera descentralización. Como he apuntado con anterioridad, una de las características de la NGP fue este deslinde paulatino de ciertas áreas antes eran terreno exclusivo de los gobiernos, aunado a un nuevo enfoque instrumentalista.

Es en estos años que los valores mercantiles se superponen a los servicios que proveía el Estado keynesiano, ese que fue la génesis del modelo del *arm's lenght*. Belfiore, a este respecto, ilustra lo que, en la misma materia, ocurrió en Gran Bretaña:

En Gran Bretaña, ahora es una práctica bien establecida definir los fundamentos de la política cultural sobre la base de la presunta situación económica y —desde la elección del gobierno de New Labour— los beneficios sociales que la ‘inversión’ en el sector cultural puede ceder. Las nociones instrumentales actuales sobre el papel de las artes en la sociedad se basan en los argumentos económicos para el financiamiento de las artes públicas que comenzaron a circular en los años ochenta. Éstos se fundaron en la creencia de que el subsidio público para las artes representaba una forma sensata para que el estado ‘invirtiera’ recursos públicos, en vista del potencial de las artes para la creación de empleo, la promoción del turismo, ganancias invisibles y su contribución a lo urbano, así como la regeneración social (Belfiore, 2004, p.184).

Sin embargo, en nuestro país, este instrumentalismo tuvo una dimensión diferente. Ejea, ha señalado que, durante el periodo de transición al inicio del sexenio de Carlos Salinas se emprendió una campaña de atracción de intelectuales y artistas con la idea de, con su apoyo, impulsar un proyecto de concordia en el sector cultural, porque a decir de Víctor Flores Olea, primer presidente de CONACULTA, citado por el mismo Ejea, “Carlos Salinas de Gortari le quería dar a la cultura una cara de izquierda para equilibrar todo lo que en el plano económico iba a hacer por la derecha” (2011, p. 95). Fue de hecho, pocos días antes de que Salinas tomara su cargo que el congreso aprobó la creación de la Comisión de Cultura que, desde entonces, ha incidido en el debate cultural en nuestro país (Nivón Bolán, (2009), p. 15).

Dos fueron los grandes sucesos que en materia de cultura ocurrieron durante el salinato: la creación de CONACULTA, la creación del FONCA.

El CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes) fue creado al comienzo del sexenio de Carlos Salinas de Gortari, por medio de un decreto, el 8 de diciembre de 1988, como un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública. Así entonces, la SEP transfirió a CONACULTA todas las dependencias que habían estado adscritas a la Subsecretaría de Cultura, que fue disuelta.

CONACULTA tuvo como objetivos generales:

- a) garantizar el acceso a la cultura,
- b) preservar el patrimonio histórico
- c) y estimular la creación artística.

Esto fue llevado a cabo a través de las numerosas instituciones culturales creadas en el país desde comienzos del siglo XX, mismas que heredó de CONACULTA casi en su totalidad.

Un año después, en 1989, fue creado también por decreto presidencial el Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes (FONCA), este, que estuvo adscrito al CONACULTA, tiene la misión de apoyar y fomentar la creación artística mediante estímulos económicos. Dichos estímulos se otorgan a través un proceso de selección que pretende identificar los proyectos artísticos de calidad que puedan contribuir al acervo cultural de la nación. La selección de estos proyectos se realiza mediante convocatorias públicas que permiten la participación democrática de la sociedad artística mexicana. Así las cosas, el propósito de un órgano como el FONCA parte de la premisa que el costo de la actividad artística que un creador invierte en su campo de acción debe subsanarse si esta presenta una calidad digna de ser patrocinada, por su posible aporte a la cultura y acervo mexicanos.

Este fondo fue creado como complemento de un paquete de reformas que pretendían, según Carlos Salinas de Gortari, llevar a México hacia un modelo de modernización bautizado como “liberalismo social”. El proyecto cultural que iniciaba con la creación de CONACULTA pretendía impulsar la libertad de creación y apoyar los proyectos artísticos étnicos, regionales y populares, al mismo tiempo se creó el sistema de becas de reconocimiento artístico. De esta forma, el estado asumió una responsabilidad y un



compromiso con las artes y la cultura mexicanas, y al mismo tiempo se abanderó como promotor de la libertad de expresión artística.

Durante más de 20 años CONACULTA fue el órgano rector de la política cultural mexicana. Sin embargo, en septiembre del 2015, durante el tercer informe de gobierno, el titular del ejecutivo presentó la iniciativa de creación de la Secretaría de Cultura, en un contexto y de una forma bastante parecida a como había ocurrido durante el sexenio de Salinas de Gortari. En diciembre del mismo año, el congreso mexicano votó a favor de dicha iniciativa. La incipiente Secretaria de Cultura, hereda casi en su totalidad, de esta manera, las instituciones culturales que rigiera CONACULTA.

#### 4.2.1 LOS DOS DECRETOS: CONACULTA (Y FONCA) Y LA NUEVA SECRETARÍA DE CULTURA

De los apartados anteriores puede colegirse que los momentos más importantes de la política cultural mexicana contemporánea son la creación tanto de CONACULTA y FONCA como de la Secretaría de Cultura, instituciones que podrían ser la misma institución o instituciones mellizas, nacidas en temporalidades diferentes, pero en condiciones similares. Es necesario un análisis de estos momentos y de las implicaciones de estos cambios institucionales para comprender en qué punto se encuentra nuestra política orientada al arte. Para entender los motivos de estos reordenamientos en la administración pública utilizaré como herramienta algunas teorías que tienen como objetivo explicar las fuerzas de cambio y resistencia de las políticas públicas. En el presente apartado, entonces, estableceré una

comparación histórica que ayudará a explicar la génesis, el cambio y la permanencia de las instituciones rectoras en materia cultural y artística en nuestro país, bajo el supuesto analítico de que si bien la creación de CONACULTA, y por ende de FONCA, se dio en un momento peculiar en el que confluyeron ciertas variables de terrenos específicos, que examinaré bajo el modelo de Flujos Múltiples; la creación de la Secretaría de Cultura, por su parte, aunque nacida de un contexto similar, no resultó un cambio drástico, que afectara profundamente el núcleo de esta política, y no tuvo repercusión alguna sobre FONCA. Así entonces, para explicar la estabilidad y el cambio incremental que representa la creación de la secretaría número 18, utilizaré el modelo de Equilibrio Puntuado.

Quedará establecida, de esta forma, una comparación entre dos momentos específicos y similares de la misma política, pero con estas herramientas metodológicas se podrá describir de manera más acorde las diferencias y los resultados dispares que tuvieron. Ambos enfoques son pertinentes, porque giran en torno a la forma en que las políticas públicas varían en un momento determinado, esto es, la forma en que cambian con el tiempo. En este sentido, la preminencia del tiempo en estos enfoques es quizá la mayor restricción que presentan. Estos enfoques pueden ser utilizados después de que los procesos que describen han ocurrido y se han asentado y, por tanto, clarificado. Dado el panorama, es importante entonces tomar en cuenta otra herramienta.

Aunque es cierto que el periodo que ha transcurrido desde el decreto de creación de la Secretaría de Cultura hasta ahora podría parecer poco para evaluar la magnitud del cambio, el modelo de *Path Dependence* puede ayudar a la tarea de especular sobre el tipo de resistencia que cabe esperarse. Así pues, como un corte transversal, utilizaré la teoría de

*Path Dependence* para explicar de mejor manera cómo es que la política cultural mexicana y sus órganos se han consolidado desde la creación de CONACULTA, resistiéndose al cambio impuesto.

#### 4.2.2 LOS FLUJOS DE FONCA

La teoría de Flujos Múltiples intenta explicar por qué algunos problemas reciben atención, mientras que otros no, y cómo esos problemas se convierten en problemas a los ojos de los tomadores de decisiones. Además de la forma en que un problema llega a la agenda y por qué una vez que se ha logrado esto algunos problemas se vuelven muy significativos, y otros no, y por qué algunos son considerados seriamente, mientras otros son denostados.

Este enfoque parte de la idea de que hay cinco elementos que interactúan en el proceso de la adopción de una decisión. De estos, hay tres flujos principales: *problemas, políticas públicas y arreglo político*. Los tres coexisten de forma paralela y pueden ser conectados en momentos determinados por quienes se interesan en algún problema específico. Así, la combinación de los tres flujos incrementa la posibilidad de que una política pública sea adoptada por los tomadores de decisiones. De este modo se suman los otros dos elementos estructurales: las *ventanas de oportunidad* y los *emprendedores de políticas*.

A continuación, explicaré en qué consiste cada uno de estos elementos y cómo se corresponden con los elementos que estuvieron en juego durante la creación de FONCA.

#### 4.2.3 PROBLEMAS

El primero de los flujos es el de los *problemas*, consiste en los problemas a los que los gobiernos y los ciudadanos interesados prestan atención en algún momento determinado, estos pueden ser problemas de toda clase, tanto desastres naturales o aquellos que son señalados mediante indicadores, así mismo pueden ser sucesos que capten atención, ya sea por su agitación mediática o política, la retroalimentación de soluciones anteriores o la carga de problemas que captan la atención de quienes diseñan las políticas públicas.

A este respecto el expresidente Luis Echeverría había realizado una fuerte crítica al INBA en 1975, catalogándolo como un instituto inefectivo y donde prevalecía el individualismo y mercantilismo (Ochoa, 2000), lo que según Bordat (2013) fue uno de los factores que desencadenó la movilización intelectual que llevó a la creación de CONACULTA y FONCA.

Así fue que se abrió el diálogo sobre una reforma a la administración cultural, lo cual fue aprovechado, como veremos a fondo más adelante, por ciertos intelectuales que comenzaron a apuntar como un problema que la política cultural mexicana careciera de un sistema de subvención a la creación artística, como algunos otros países tenían desde hace tiempo; entre ellos el Reino Unido, donde fue creado el primer consejo de las artes bajo el diseño del economista John Maynard Keynes, como ya expuse en el apartado anterior.

#### 4.2.4 POLÍTICAS PÚBLICAS

El flujo de las *políticas públicas* es concebido como una “sopa de ideas” que flotan en el aire, las ideas compiten entre sí para ser aceptadas por las redes de políticas. Por lo general, estas ideas son generadas por comunidades especializadas. Según Zaharadis (2007), de

entre estas ideas es más probable que destaquen aquellas que tienen un bajo costo y mucha visibilidad.

Como apunté líneas arriba, el primer consejo de las artes fue creado en Gran Bretaña en 1946, basado en el principio de *arm's lenght*, una de sus misiones es otorgar subvenciones para realizar proyectos de arte a los creadores que, mediante un sistema de evaluación al que son sometidos por otros artistas, son considerados merecedores del favor estatal debido a la calidad que presentan sus trabajos. El concepto de Consejo de las Artes fue rápidamente exportado, algunos países como Australia, Canadá, Chile o Samoa adoptaron este modelo. Por otra parte, en 1965 se creó en Estados Unidos el National Endowment for the Arts, una agencia independiente que tiene la misma misión que el Consejo de las Artes británico, pero que cumple su función mediante una estructura administrativa diferente, en la cual son los contribuyentes quienes eligen el tipo de proyecto que desean financiar.

Estas dos soluciones para el apoyo a los proyectos creativos, entre otras, formaban parte de esa sopa de ideas que flotaba en el aire. Se contaba además con el antecedente de la demanda que los intelectuales mexicanos habían realizado en 1975 en la revista *Plural* “Ideas para un Fondo de las Artes”, donde proponían la creación de un fondo para las artes. Se trataba de un texto redactado por el poeta Gabriel Zaid. Era mediados de los años sesenta y la propuesta apareció como un desplegado firmado por los intelectuales activos de la época, aparecían las firmas de Alí Chumacero, Salvador Elizondo, Juan José Arreola, Carlos Monsivais, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Elena Poniatowska, Juan Rulfo y otros más. En ese documento “se le planteaba al Estado la creación de una entidad

autónoma que concentrara los presupuestos destinados a la promoción del arte de diferentes dependencias pero que, a la vez, no formara parte de la administración pública, siendo regida por una junta de gobierno de ‘notables’” (Ortuño, 2013). Esta propuesta, en la que se planteaba ya el modelo Patrocinador, quedó, sin embargo, sin ser tomada en cuenta en su momento. Posteriormente, durante la administración de de la Madrid, el PRI, con el fin de estructurar su plataforma electoral, crea el Instituto de Estudios Económicos y Sociales (IEPES), que fue un espacio donde se construían definiciones, ejes y representaciones de políticas públicas y donde por primera vez se organizó una reunión para abordar temas puramente culturales; fue en esa ocasión que el historiador José Luis Martínez declaró que debido a los roles de las organizaciones culturales y a las variadas actividades culturales, debería ser creado un organismo rector para que delinea y ejecutara la política cultural nacional, sin embargo, esta propuesta —aunque era la primera vez que un intelectual sugería la idea de una institución regente de toda la política cultural— no se fraguó durante el sexenio de de la Madrid (Bordat, p.229).

#### 4.2.5 ARREGLO POLÍTICO

Por su parte, el flujo del *arreglo político* consiste en tres elementos propios, que son el *estado de ánimo nacional*, las *campanas de los grupos de presión* y la *rotación administrativa y legislativa*.

El estado de ánimo se refiere a una noción peculiar de que un gran número de ciudadanos en un país tiene una tendencia de pensamiento similar, esta tendencia cambia

cada cierto tiempo. Para el ejemplo que nos concierne, el de la política cultural mexicana en los albores del salinismo, el sentimiento general, como es bien sabido, es el de un descontento general, un sentimiento de falta de legitimidad de los resultados de las elecciones que señalaban a Salinas como ganador, que muchos acusaban como falaces.

Los grupos de presión, en el segundo ámbito, son determinadas comunidades que empujan sus intereses hacia la agenda. En este sentido, ese grupo se había consolidado con la propuesta de crear un “Fondo de las artes”, que fue presentada por primera vez en la revista *Plural*. Los intelectuales, como es tradición en México tenían una gran influencia en estas decisiones, como afirma Ejea Mendoza:

La presencia fundamentalmente del grupo de Octavio Paz, nucleado hasta 1976 en la revista *Plural* y posteriormente en la revista *Vuelta*, había tenido un gran peso, no solamente como sostén de una corriente de opinión pública que pregonaba la creación de un sistema de fomento artístico de este tipo, sino que también tuvo una fuerte presencia en su constitución. Flores Olea lo dice de la siguiente manera: “Octavio Paz presionó fuertemente a Rafael Tovar y de Teresa para crear el SNCA”. Para corroborar esto basta analizar qué tipo de reconocimientos dentro del SNCA recibieron las personas que firmaron el desplegado de *Plural* “Ideas para un Fondo de las Artes” de octubre de 1975, mencionado anteriormente. (Ejea, 2012)

De la misma manera, se puntualizaba la necesidad de que la vida cultural estuviera descentralizada, por lo que se sugería que la mitad del presupuesto fuera para los creadores de los estados. También se proponían varios pasos para que el otorgamiento de estímulos se diera de una manera transparente, de manera que estuvieran sujetos a un escrutinio público donde cualquiera pudiera saber quién recibía cuánto dinero para realizar cual proyecto.

El tercer ámbito, la rotación administrativa y legislativa, se refiere al cambio de unos tomadores de decisiones por otros. En este contexto tenemos que la creación de FONCA se da a los tres meses de la de CONACULTA, a su vez, fue uno de los primeros

decretos desde que Salinas de Gortari asumiera la presidencia en 1988. Con esto, afirma Tomás Ejea: “En los meses de transición entre una administración y otra, de julio a diciembre de aquel año, Salinas de Gortari realizó un ‘trabajo de atracción’ entre artistas e intelectuales cuya posición política le permitiera conformar un grupo lo suficientemente reconocido con objeto de impulsar una estrategia de concordia en el campo cultural” (Ejea Mendoza, 2011).

Según refiere Zaharadis (2007), la combinación entre el estado de ánimo nacional y la rotación administrativa es la articulación con una incidencia más vigorosa sobre la agenda.

Así, de aquello que no se fraguó durante la administración de de la Madrid, el paso decisivo vino en el siguiente sexenio, cuando Salinas de Gortari reunió cerca de 100 intelectuales para discutir “Cultura e identidad” en Tabasco, durante ese evento, el poeta M. A. Montes de Oca sugirió reconsiderar la propuesta de creación de un Fondo Nacional para las Artes, que Paz había lanzado años antes para promover la creación artística (Bordat, 2013, p.229).

Pues bien, las ideas que se habían barajado en el IEPES pasaron paulatinamente a la arena política, algunos de los actores que se desempeñaron en la primera, tomaron parte en la segunda, por ejemplo, Victor Flores Olea, quien fuera el creador de la comisión “Cultura y Sociedad” en el IEPES fue elegido como presidente de CONACULTA y aquellos que participaron en el foro tuvieron posiciones de importancia en las instituciones culturales, por ejemplo, Rafael Tovar y de Teresa que presidió el INBA (Bordat, 2013, p. 231).



#### 4.2.6 VENTANA DE OPORTUNIDADES

Según el enfoque de Flujos Múltiples, una ventana de oportunidad es un momento concreto en el cual los tres flujos confluyen. Ese es el momento en que se puede esperar el mayor cambio de una política. Así, podemos decir que hay momentos apropiados, y momentos que no lo son, para una idea; es decir, algunas ideas son más aptas para ser adoptadas y otras son menos aptas según un momento determinado, que está condicionado por la conjunción de los tres flujos anteriores. Estas ventanas son efímeras, se abren, pero tienen poca duración; algunas veces son predecibles, por ejemplo, en elecciones; pero otras veces no.

Así, la apertura de la ventana que dio origen a CONACULTA y FONCA, se explica por la conjunción de los tres flujos que he descrito, pero mayoritariamente por la rotación administrativa que suponía el gobierno entrante y el ánimo nacional, tal como lo afirma Zaharadis (2007). De tal suerte que todo ese descontento y suspicacia hacia el flamante gobierno de Salinas necesitaba un paliativo. Este se vino gestando desde el inicio de la administración en turno. Todo ese amigarse de Salinas con los actores intelectuales más destacados del momento lo sugiere.

Entonces, el gobierno salinista, como parte de las reformas liberales, por las que se caracterizó, insertó en su agenda la inclusión de grupos de creadores en las decisiones de la política cultural futura. FONCA fue creado, pues, para calmar los ánimos y establecer una conciliación con la comunidad intelectual mexicana.

Ejea Mendoza lo explica de la siguiente manera:

Dentro del complejo contexto político y social en que se enmarca la sucesión presidencial de Salinas de Gortari, la creación del CONACULTA (1988) y del FONCA (1989) representan un intento por transformar la política del gobierno federal hacia la cultura y las artes, pero también un acto de gobierno dirigido a resarcir, en la medida de lo posible, el descontento social, y a establecer una política de reconciliación nacional (Ejea, 2009).

)

Así lo demuestra también esta declaración de Octavio Paz, citada por Cruz

Vázquez, sobre la creación de este fondo:

El 2 de marzo de 1989, también con la voz y respaldo de Octavio Paz, se crea el FONCA. Para el escritor, este organismo era "el reconocimiento de la naturaleza inminentemente social y libre de la cultura, de la obligación que tiene el Estado y la sociedad económica de ayudar y estimular a la cultura (...) Pero las amenazas contra la libertad del arte y la literatura no son políticas ni ideológicas sino sociales y económicas. La gente lee poco, nuestros museos carecen de recursos y lo mismo sucede con nuestros teatros y nuestras salas de conciertos. Todo esto no es ya responsabilidad exclusiva del Estado sino de la sociedad entera". El FONCA "es un anuncio de los tiempos (...) Un signo y una promesa (...) Por primera vez en la historia de nuestro país se asocian voluntariamente el Estado y los empresarios para fomentar la creación y difusión de las obras artísticas y literarias".

#### 4.2.7 EMPRENDEDORES DE POLÍTICAS

Como último elemento tenemos a los emprendedores de políticas, estos son actores ya sea individuales o corporativos que intentan unir las tres corrientes, en general defienden más unas soluciones que otras y mantienen posiciones estratégicas. Cuando se abren las ventanas de oportunidad deben aprovecharlas o tendrán que esperar a que se abra la siguiente. Suelen ser tenaces y poseer la habilidad de unir las tres corrientes principales.

En el caso de CONACULTA y FONCA el emprendedor de políticas fue Carlos Salinas de Gortari; si bien la idea vino de Octavio Paz y de Gabriel Zaid, fue Salinas quien, en su necesidad de ganar legitimidad, recurrió al coqueteo con el sector intelectual mexicano, nada prueba más la legitimidad en el mundo, especialmente en este país, que la cultura. En

serio, las opiniones de los líderes culturales tienen importancia en este país. Las palabras de un poeta tienen importancia (Jorge Ruiz Dueñas, citado en Bordat, 2013, p. 230).

#### 4.2.7 EL EQUILIBRIO PUNTUADO DE LA SECRETARÍA DE CULTURA Y POR QUÉ NO DESAPARECIÓ FONCA

La aspiración de la teoría de Equilibrio Puntuado de Baumgartner y Jones (2007) se puede sintetizar en una frase: explicar los largos periodos de estabilidad de una política pública, que se ven transformados por fluctuaciones súbitas que conllevan periodos intensos de cambio. Así pues, lo que este modelo busca es explicar el dinamismo de una política pública, pero también su estabilidad.

Este modelo fue diseñado con base en un constructo homólogo utilizado para explicar rasgos concretos de la evolución biológica. Por tanto, es inevitable que su uso y adaptación al campo de la política pública conlleve un cierto matiz histórico que busca entender los cambios evolutivos y de las variables que se conjugan para que una política se mantenga estática o se modifique drásticamente.

La teoría del equilibrio puntuado, entonces, es una guía para explicar cómo cambia una política durante un cierto periodo, es decir, por qué ciertas políticas permanecen estáticas, o con cambios incrementales, y sufren en determinados momentos cambios bruscos o inesperados. La estabilidad y el cambio son elementos importantes del proceso de la política, hay ciertos modelos de políticas que han sido diseñadas para explicar ya sea la estabilidad, ya sea el cambio. La teoría del equilibrio puntuado abarca ambos.

El modelo de equilibrio puntuado contempla el cambio en las políticas como un proceso que se da de manera incidente, bronca y desencajada, estos procesos de cambio emergen entre largos periodos de solidez y continuidad; se trata de una visión que discrimina, además, la idea de racionalidad y del costo beneficio, para centrarse en la idea de una racionalidad circunscrita a las redes emocionales, intelectuales y de valores de las personas que toman las decisiones, de tal modo que el proceso de hechura de las políticas públicas se convierte en el resultado de la interacción entre las fuerzas del cambio y el status quo (Jones y Baumgartner, 2007).

Hay ciertos conceptos que son claves para entender cómo se configura este modelo. El tiempo, a este respecto, juega un papel determinante en el contexto del modelo, puesto que de lo que se trata es de entender cómo una política cambia durante cierto periodo. Asimismo, habría que tener en mente que hay una hibridación de dos enfoques, *comunidades y configuración de la agenda*. Según lo explica Cairney (2012), las políticas públicas tienden a permanecer estáticas y a tener movimientos incrementales, lo cual resulta de la estabilidad del monopolio que sobre la política ha establecido determinada comunidad.

Hay, asimismo, ciertos *recintos* donde estos arreglos de poder se llevan a cabo, son *recintos* donde existen decisiones de autoridad. En estos las negociaciones, y la lucha por llevar problemas a la agenda y definirlos de determinada manera, ocurren. Cuando un problema llega a la agenda, este comienza a enmarcarse de una manera determinada por la comunidad que se haya involucrado en mayor medida.

Es en este contexto donde ocurre la continuidad o el cambio. Hay continuidad si una comunidad mantiene su monopolio sobre la política, porque no existe o porque es débil la presión e interés externos, a la comunidad monopólica, que se ejerce sobre la interpretación del problema; por el contrario, hay cambio cuando la presión y el interés externos, a la comunidad que mantiene el monopolio, logran destronarla obligando a una revisión del encuadre del problema.

Así entonces, por una parte, la estabilidad reside en la habilidad de las comunidades para ejercer y mantener el monopolio de una política. Para esto, la definición de un problema y cómo esta definición llega a la agenda son factores importantísimos, pues la suma de ellos creará la *imagen* de la política y en función de esta *imagen* se generarán los recursos posibles. Así pues, un monopolio exitoso será aquel que derive de la implantación triunfante de una de las definiciones posibles, que encuadre el problema de forma particularmente deseada por una de las comunidades involucradas. Así, mientras más se involucre una comunidad en la definición del problema, más oportunidades tiene de que su visión resulte la victoriosa. Una vez logrado esto, se puede asegurar que permanezca el arreglo mediante la creación de instituciones que aseguren el apoyo a esa visión de la política, así como la defensa de su hegemonía ante otras comunidades que compiten por ella. Por otra parte, los cambios drásticos ocurren cuando el arreglo descrito en párrafo anterior falla y la comunidad soberana es derrocada del monopolio de la política en cuestión.

Durante el informe de gobierno del año 2015, cuando se anunció la creación de la Secretaría de Cultura, una de las grandes interrogantes era qué iba a pasar con FONCA,

¿conllevaría la Secretaría de Cultura un cambio administrativo de gran envergadura que significara el fin de este fondo? La nueva Secretaría significó ciertamente el final de CONACULTA, se trató de un tipo de terminación que Omar Guerrero describe de la siguiente manera:

La terminación ha sido conceptualizada de dos formas: por un lado, como el certificado de defunción de instituciones cuya utilidad social ha desaparecido, es decir, como una terminación total. Por el otro, consiste en extinciones incompletas debido a la conveniencia del rescate de un cúmulo de energía social útil para el futuro, es decir, se trata de una terminación parcial. Dentro de esta última noción, la terminación puede explicar el modo como se legan de oficinas y programas en el conjunto de la administración pública de un régimen a otro; y puede responder a preguntas relevantes sobre qué permanece, qué se transforma y qué se descarta, cuando se emprende una reforma integral o una organización parcial (Guerrero, 1996, p. 176).

En este sentido, la creación de la Secretaría de Cultura se trata de un cambio estructural en donde un monopolio se ha afianzado firmemente en la imagen de la política. Este monopolio es el sector de los creadores de arte subsidiados por el fondo, y los que aspiran a serlo. La comunidad intelectual del país ha asimilado la función de FONCA como lo que entienden por un deber del Estado, así como una forma de alcanzar reconocimiento y prestigio en el mundo intelectual, pero también como una forma de subsistencia en un país donde crear arte no es negocio. Esto explica que la desaparición de CONACULTA no implique la desaparición de las instituciones que regía, sobre esto, apunta Guerrero:

El cese de una organización generalmente implica la desaparición de una *Policy* o de un programa. Incluso, una *Policy* o un modesto programa, que son terminados, pueden ser el preámbulo de la desaparición de una organización. Sin embargo, esto no es extensivo a las funciones, cuya terminación no es una secuela de la desaparición de las organizaciones y mucho menos de las *Policies* o de los programas (Guerrero, 1996, p. 177).

Si bien hay artistas inconformes con FONCA, debido a su propia naturaleza selectiva, –pues debido a que los recursos con que cuenta son escasos, no todos los proyectos pueden ser subsidiados y en cada convocatoria los seleccionadores hacen uso de

su propia subjetividad e intereses estéticos personales a la hora de seleccionar los proyectos— estos se manifiestan después de que sus propuestas han sido rechazadas. Y aunque existen también casos que han denunciado conflictos de intereses, como veremos más adelante, no existe una comunidad que se oponga a la existencia del FONCA. La imagen de política de FONCA como una estructura imprescindible de la política cultural mexicana se ha arraigado fuertemente en sus 30 años de existencia.

Así pues, la decisión del ejecutivo de mutar CONACULTA a una Secretaría de Cultura, aunque ocurre con algunos paralelos a la decisión del 88, pues se hace por decreto, se hace en un periodo de ánimo nacional en el que el gobierno carece de una percepción de legitimidad, un gobierno que tras las polémicas reformas de su administración necesita conciliar los ánimos con el sector intelectual —sin mencionar que la figura de Peña Nieto, después de lo ocurrido en la FIL de Guadalajara, donde le fue imposible citar los tres libros que más lo habían marcado, necesitaba un gesto que lo redimiera ante la misma—, no resulta un cambio drástico, y por supuesto su injerencia es prácticamente nula en FONCA, pues ocurre en un periodo en que el monopolio que se ejerce sobre la imagen de la política se ha institucionalizado y estabilizado, además de que no se cuenta con una comunidad que compita contra la ya establecida.

De esta forma se entiende que la creación de la Secretaría de Cultura, a pesar de lo rimbombante del nombre, no supone un cambio drástico en la política cultural mexicana, sino más bien un cambio incremental de naturaleza discrecional que está orientado no al cambio de visión sobre la política cultural en sí, sino a la forma de su administración presupuestaria y a que funja como herramienta de legitimidad ante el sector intelectual,

justo como se hizo durante el salinato. Se ha aludido, sobre este supuesto, la inclusión del subsector cultura en la lógica del presupuesto base cero. Con respecto al 2015, donde se asignó a este subsector un presupuesto de 18 mil 583 millones, para el 2016 esa cifra se ha convertido en 13 mil 489 millones.

#### 4.2.8 EL FONCA DEL FUTURO: LA DEPENDENCIA DEL CAMINO

Una de las grandes cuestiones del estudio de las políticas públicas es por qué cambian o se mantienen. Ya que he explicado cuál fue la génesis de FONCA y en qué contexto se gestó este órgano, ahora explicaré, constriñendo la tarea analítica en el modelo de *Path Dependence*, por qué una vez que la estructura base que fue CONACULTA ha desaparecido, FONCA se mantiene intacto, así como muchos otros de las piezas que formaban el mosaico de la política cultural mexicana bajo la dirección de CONACULTA, es decir por qué la política cultural mexicana, una vez asentada, se niega al cambio.

El modelo de *Path Dependence*, en relación con las políticas públicas, establece que estas constituyen reglas del juego que determinan los recursos tanto políticos como económicos, e influyen en el desarrollo político resultante, en este enfoque el tiempo es una variable independiente a la explicación del cambio (Pierson, 1993, p. 596). Este marco analítico nos ayuda a entender, entonces, por qué las instituciones no se adaptan a los cambios dramáticos en su contexto, con el supuesto de que su historia constituye un lastre que ralentiza los cambios y expectativas del entorno, es decir, que las instituciones tienden a ser conservadoras y se rehúsan a transformar su patrimonio institucional (Kangas y Vestheim, 2010); por tanto, es muy útil para explicar la dificultad que existe para que se realice un cambio en las políticas debido a que las instituciones que las ejecutan se



empantanar en sus propias rutinas y los actores que las implementan protegen el modelo previo, incluso si no es el óptimo. En efecto, una vez que una política ha comenzado, los costos para revertirla son altos. Y es que las instituciones que las cumplen han sido diseñadas para que sean difíciles de cambiar, para asegurar su permanencia; así que las decisiones previas, las que vienen con el primer diseño, determinan la continuidad de la política hacia el futuro, creando resistencia ante el cambio. En lo que compete a las instituciones culturales, algunos autores han señalado que:

Según los enfoques institucionalistas, las instituciones culturales (como otras instituciones) no siguen la lógica de la eficiencia (en términos económicos y burocráticos). La forma en que cambian y se desarrollan depende de los valores, objetivos y funciones que fueron la base original de las instituciones (Steinmo, Thelen y Longstreth 1992). Llevar al extremo esto podría significar que las instituciones culturales no pueden cambiar en absoluto, ya que sus valores y objetivos originales deciden determinísticamente la dirección su desarrollo futuro (Kangas y Vestheim, 2010).

El presupuesto del enfoque institucionalista histórico entonces hace hincapié en que el cambio institucional ocurre en formas evolutivas que dependen de la inercia: las instituciones reflejan ciclos históricos. Cuando las instituciones han sido ya establecidas a través de debates, luchas y acuerdos entre grupos organizados, su fuerza inercial adquiere una trayectoria que marca una dirección continua en la toma de decisiones y la creación de instituciones posteriores; se explica así la persistencia de las instituciones y políticas a lo largo del tiempo (Kangas y Vestheim, 2010).

El modelo entonces puede ser utilizado cuando un cambio en una política fue considerado, o aplicado, pero fue rechazado o resultó inocuo, debido a determinadas razones que se pueden explicar aludiendo a la estructura ya establecida por la elección original de la política. Así que para que existan cambios significativos, los tomadores de decisiones deben esperar a que se abra una ventana de oportunidad que permita que la

estructura primigenia pueda transformarse de manera drástica; dado que se trata de un tipo de ventana escaso, por los múltiples factores que deben conjugarse para que ocurra, estos cambios son fortuitos.

Una ventana de este tipo se abrió en el 88, con la conjunción de los tres flujos que he descrito; sin embargo, en 2015, esta ventana no se replicó, si bien se establecieron cambios, estos fueron incrementales y no drásticos. El modelo de *Path Dependence* explica que esto se debe a que las rutinas ya institucionalizadas serán difíciles de cambiar debido al alto costo que esto supondría y a la inercia misma que la política en cuestión ha acumulado durante sus años de vida. Así, los roles, normas y valores que se asientan en estructuras particulares y organizan patrones de actividad que responden a problemas que se entienden como fundamentales se consolidan repeliendo el cambio.

En este sentido, podemos decir que FONCA es una institución que se ha arraigado y fortalecido convirtiéndose en un pilar fundamental de la estrategia cultural del Estado. Su función, ya sea altruista y de compromiso con el arte, o de paliativo para calmar los ánimos del sector intelectual, ha probado satisfacer una necesidad política y societal que fundamenta su existencia, por lo que su pervivencia, al menos hasta ahora, parece asegurada.

#### 4.3 FONCA: RETOS Y ESTRATEGIAS

El decreto de creación del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) surge entonces como una respuesta del Gobierno Federal a las inquietudes y demandas que un importante grupo de intelectuales mexicanos habían manifestado ante la necesidad de que

el Estado adquiriera un papel de actor activo como financiador de las artes mexicanas y durante un periodo político en que su decreto significaba un intento por legitimar el régimen salinista ante el sector intelectual del país. Surge así el 2 de marzo de 1989, el FONCA, como un conjunto de programas —es decir una combinación específica de leyes, compromisos, apropiaciones, organizaciones y personal dirigidos hacia un conjunto de objetivos más o menos claramente definidos (Kangas y Vestheim, 2010)—, que se sirven del instrumento de política que es la subvención estatal a las artes, con el objetivo de estimular y fomentar la creación artística en todas sus manifestaciones. El FONCA tiene asignado tres tareas principales: apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación.

De acuerdo con Hesmondhalgh (2002, p. 108) los gobiernos intervienen la cultura de tres formas principales. Legislan: lo que significa que crean leyes concernientes a la competencia y contratos, además de asuntos más específicos como los derechos de autor; regulan: mediante estas leyes los gobiernos crean organizaciones que monitorean un sector industrial particular y que tienen poderes para afectar el comportamiento de las empresas; subsidian: lo hacen de manera directa mediante becas o estímulos en apoyo al arte o contribuyen a las aportaciones que el sector privado hace a este rubro. Estas tres formas de intervención en general forman parte de las políticas públicas relacionadas con la cultura, especialmente en lo que corresponde a las industrias culturales y creativas, y a las artes.

El más popular de los instrumentos de política, cuando hablamos de política orientada a las artes es el subsidio directo; en este caso, los estímulos que imparte FONCA

son financieros casi en su totalidad y están dirigidos a todos los artistas mexicanos, mayores de edad, que vivan en la República, en el extranjero o artistas extranjeros que acrediten que están como inmigrantes. Estos estímulos se otorgan vía convocatoria abierta, estas convocatorias se publican en la página del FONCA y de la Secretaría de Cultura. Hasta el 2014 existían 25 convocatorias abiertas a todo aquel interesado en postularse. Estas 25 convocatorias abarcan diferentes quehaceres artísticos, que son:

- Artes aplicadas: enfocada a profesionistas menores de 31 años, apoya el enriquecimiento académico en el campo de las artes aplicadas con dos becas para estudiar una especialidad en l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs ENSAD de París, Francia por 10 meses.

- Becas María Grever: promueve la creación de música popular mexicana en diferentes géneros.

- Cátedra cultural de México: creada en el 2010 busca promover la creación cultural y artística haciendo que artistas e intelectuales mexicanos visiten universidades en el extranjero para impartir conferencias magistrales y presentar proyectos artísticos y culturales.

- Centro de experimentación y producción de música contemporánea: dirigida a músicos y ejecutantes: busca integrar el cuerpo de instrumentistas del Centro de Experimentación y Producción de Música Contemporánea (CEPROMUSIC).

- Centro de producción de danza contemporánea: busca integrar el cuerpo de bailarines del Centro de Producción de Danza Contemporánea; así como coadyuvar en su formación continua.

- Ciudades mexicanas del patrimonio mundial: busca conservar y preservar las características que le permitieron, a diferentes ciudades del país, el título de ciudad patrimonio mundial por la UNESCO.
- Compañía Nacional de Teatro: su objetivo es integrar dicha compañía; fomentar y desarrollar proyectos teatrales de excelencia para fortalecer la identidad cultural de las comunidades.
- Creadores Escénicos: su fin es propiciar condiciones para la profesionalización, promoción y actualización curricular de los creadores escénicos.
- Estudio de Ópera de Bellas Artes: busca impulsar el desarrollo en las disciplinas de canto y piano.
- Jóvenes creadores: para jóvenes de 18 a 34 años, este programa es para que los artistas puedan crear obras artísticas en el transcurso de un año. La ayuda que brinda el FONCA para esta categoría son Becas económicas, tutorías con artistas reconocidos, encuentros entre jóvenes creadores y fomento interdisciplinar.
- México: encuentro de las artes escénicas: se abre un concurso para seleccionar coreografías, conciertos, obras teatrales y espectáculos escénicos interdisciplinarios que después serán presentados durante el encuentro de las Artes Escénicas.
- Programa de músicos tradicionales: busca impulsar la creación e interpretación de obras musicales, instrumentales y vocales, que retomen las formas

tradicionales mexicanas de diversos géneros o que den pie a su renovación reuniendo elementos dando pie a nuevos desarrollos.

- Edmundo Valadés: ofrece apoyos económicos para la edición de revistas independientes, impresas y electrónicas.

- México en escena: busca brincar apoyo económico a grupos artísticos profesionales con vocación para las artes escénicas.

- Programa de Apoyo a la Traducción: brinda apoyos económicos a editoriales extranjeras que presenten proyectos en los que se incluya la traducción y publicación a su idioma de obras de autores mexicanos, de igual manera brinda apoyos económicos a editoriales mexicanas que presenten proyectos que contemplen la traducción y publicación al español de obras de autores extranjeros.

- Programa de becas para estudios en el extranjero: creado en 1994, este programa pretende estimular, promover y fortalecer el desarrollo académico, la formación profesional y el perfeccionamiento artístico de estudiantes, creadores e investigadores mexicanos en área de las artes y la cultura.

- Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales: brinda apoyos financieros (fomentos y coinversiones) a iniciativas presentadas por creadores, intérpretes, investigadores, promotores y educadores para realizar proyectos integrales cuya salida al público sea en un máximo de 12 meses.

- Programa de residencias artísticas para creadores de Iberoamérica y de Haití en México: busca fomentar el intercambio cultural y multidisciplinario, apoyando la conformación de redes artísticas dentro de la comunidad iberoamericana.
- Programa para la promoción internacional de artistas visuales mexicanos: busca promover la presencia del trabajo de artistas visuales nacionales en el extranjero.
- Residencias artísticas: desde 1992 ofrece a los artistas un espacio para realizar estancias cortas, máximo 4 meses, en otros países para desarrollar algún proyecto artístico y enriquecer la experiencia profesional del artista en un ámbito cultural diferente.
- Rutas escénicas. México-Unión Europea: a partir del 2012 busca promover artes escénicas de calidad en un contexto de intercambio artístico y cultural entre México y los países de la Unión Europea.
- Sistema Nacional de Creadores de Arte: busca estimular, fomentar y apoyar la creación artística individual y su ejercicio; contribuir a incrementar el patrimonio cultural del país. Abarca la arquitectura, artes visuales, composición musical, coreografías, letras, medios audiovisuales y teatro.
- Cátedra cultural de México Iniciativa de Agentes Culturales de la Universidad de Harvard: busca crear nuevos espacios de interlocución a creadores mexicanos otorgando apoyos económicos a ONG, sin fines de lucro y constituidas en México, para impartir una conferencia magistral en la Universidad de Harvard.

Los interesados en obtener alguna beca o apoyo del FONCA deben enviar sus propuestas de proyecto, conforme las bases de cada convocatoria, las cuales pasarán a una

comisión especial del programa que evaluará el aspecto técnico y administrativo y decidirá quienes son acreedores al apoyo.

Este fondo entonces financia los proyectos de artistas de la comunidad mexicana para asegurar que puedan desarrollar su trabajo creativo en ejercicio de su libertad de expresión. El acceso a estos recursos se administra desde convocatorias abiertas en las cuales los interesados presentan sus proyectos que serán evaluados por sus pares, es decir por una comunidad formada por artistas y creadores que conformarán las Comisiones de Dictaminación y Selección.

De acuerdo a lo que he observado durante el proceso de mi investigación, el sistema de revisión de pares para la selección de proyectos, bajo un esquema de *arm's lenght*, el mismo del que se sirve FONCA, posee dos aristas principales que son aquellos rubros en los cuales los estudios especializados, como los que citaré en este apartado, han ahondado como aquellos que presentan los mayores retos metodológicos para este tipo de arreglo institucional, destaco el proceso de selección. En los siguientes segmentos expondré este rubro teórico dentro el contexto de FONCA.

#### 4.3.1 LA ESTRATEGIA DE LA SELECCIÓN. ¿CÓMO SELECCIONAR?

Hasta hace poco en México la política cultural no tenía a nivel federal un rango ministerial y era facultad de la Secretaría de Educación Pública, que se servía del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que de consejo solo tenía el nombre pues nunca poseyó una estructura de consejo de las artes como en la tradición inglesa, ni un órgano colegiado o



similar, sino un esquema organizativo vertical (Chávez, 2011, p. 147); ahora, bajo la dirección de la Secretaría de Cultura, la institución rectora de la política cultural mexicana es más congruente en su actuar pues prescinde del apelativo de “consejo”, lo cual lo asemeja más a al modelo Arquitecto. Según Négrier, México se ajusta históricamente a este modelo principalmente por dos razones:

[...] primero, un factor histórico, el Estado ha sido construido antes que la Nación; En segundo lugar, un factor institucional, a pesar de ser un país federalista, el centro tiene superioridad sobre la periferia y puede definir, implementar y modificar los contenidos de las políticas públicas (Négrier 2003 en Bordat, 2013, p. 225).

Sin embargo, sería justo decir que se trata de un modelo mixto, pues aunque en la práctica sea una institución ministerial la que ha dado vida a la política cultural mexicana, el FONCA se mantiene en esencia fiel a los principios de *arm's lenght* que ya he descrito. Es necesario decir también que existe una relación de permeabilidad entre el ministerio y el organismo que opera con el principio de *arm's lenght* pues es esta centralización y verticalidad lo que impide un proceso de selección verdaderamente democrático, esto es un asunto que se viene arrastrando desde que fue creado junto al Consejo:

Esta normativa de este rango, que es muy breve y sigue vigente, ha regulado el organismo desde entonces hasta la fecha sin haber sufrido reformas. En todo el decreto [de creación de FONCA) no se hace referencia a la tradición de *los arts councils*, a su existencia en otros contextos, a los ideales del principio de “*arm's lenght*”, no se justifica por qué se le da el nombre de un consejo a este nuevo organismo, ni se explica por qué no se le da la estructura tradicional de un consejo de las artes ni se le pone al frente un órgano colegiado siquiera” (Chávez, 2011, p. 148).

Y es que la metodología en el proceso de selección de los proyectos artísticos asegura que los seleccionados cumplan con los estándares al que el modelo elegido aspire. Bajo el modelo patrocinador, es decir, el que opera bajo el principio de *arm's lenght*, es la calidad artística lo que intenta asegurarse. Sobre este rubro Madden reflexiona:

[...] uno de los elementos clave en el diseño de una política de las artes es elegir los 'procesos de toma de decisiones' apropiados. Una consideración crucial dentro de este elemento es la elección de quién tomará las decisiones sobre las asignaciones de fondos para las artes. En la literatura sobre política cultural, es común ver esta consideración como una elección entre burócratas o artistas (Madden, 2009, p. 10).

Y es que los fondos de las artes se enfrentan al principal reto de asignar recursos escasos basados no en indicadores cuantitativos, sino en conceptos subjetivos. En este sentido el concepto de calidad es fundamental para realizar esos juicios e inherentemente conlleva la implicación de que unas formas particulares de arte son mejores que otras (ACGB 1992). El quién realizará la selección de proyectos es lo primero que debe definirse, si se trata de burócratas o artistas aquellos que examinarán los proyectos. Pero hay otro punto de tensión en el proceso de selección y es el de cómo se define qué proyectos cumplen con los estándares de calidad adecuados y con qué criterios se medirá este valor. Recordemos que la primera tarea que se le asignó al FONCA fue “apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad”. A este respecto Belfiore (2004, p. 198), reflexionando el quehacer del Arts Council England, se pregunta a qué se refiere la idea de financiación de proyectos artísticos caracterizados por una alta calidad, ¿serán a caso proyectos y programas que logran alcanzar los estándares de calidad artística, social o económicamente esperados? Es bastante posible que tales nociones de calidad y éxito sean totalmente incompatibles y, por lo tanto, no coexistan con éxito, ¿cuál de estos criterios debería ser priorizado?

Como ya vimos en un apartado previo el *valor cultural* es un concepto clave para entender la lógica de la subvención a las artes. En el caso que nos atañe, FONCA, al establecer un consejo de expertos y de revisión de pares, apunta la selección del valor cultural por medio de la calidad o valor intrínseco, es decir, virtudes estéticas. Sin embargo,

aunque el criterio estético tenga un carácter primario, la manera en la que opera el fondo posibilita que otros factores no estéticos se incluyan, como la búsqueda de legitimidad y de capital cultural, y el prestigio que esto conlleva (Ejea, 2011, p. 24). Nivón (2006) advierte que son tres los modos más comunes de vincular la cultura con el poder: como construcción o difusión de formas simbólicas para la movilización de afectos y sentimientos, como estrategia para obtener legitimidad y como recursos con los que se construye la identidad.

Pues bien Tomás Ejea Mendoza (2011) en su libro *Poder y creación artística en México Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)* hace el que a la fecha es el estudio más completo sobre las relaciones de poder que se implican en el proceso de operación de FONCA, algunos puntos a destacar de su análisis corresponden a

[...] la estructura vertical, unipersonal y en muchos aspectos discrecional que todavía impera en el CONACULTA, y que lo convierten en un “consejo sin consejeros”, no ha representado el parteaguas de la política cultural que el discurso gubernamental había ofrecido. En realidad, su estructura ha sido una forma de continuar con el diseño institucional de la vieja Subsecretaría de Asuntos Culturales, fundamentalmente de carácter vertical y discrecional.” (Ejea, 2011, p. 270)

Y es que la misma lógica que explica la permanencia de FONCA después de su mutación a secretaría de Estado, que he analizado previamente bajo el modelo de *Path dependence*, es la misma que explica por qué sus rutinas y procesos se mantienen intactos, aunque hayan probado no ser lo suficientemente democráticos, sino en su defecto mantiene un sustrato discrecional.

Y es que a pesar de que las comisiones seleccionadoras de los proyectos estén formadas por expertos y pares, hay que saber quiénes eligen a los seleccionadores. El actor más importante en este sentido es el Secretario Ejecutivo, quien tiene una zona de influencia amplísima que le permite seleccionar, casi sin restricciones, a todos los

miembros de las diferentes comisiones de selección; ¿y quién nombra este importantísimo Secretario Ejecutivo? El Secretario de Cultura lo designa de manera directa, quien es a su vez nombrado por el presidente de la República. El modelo de *arm's lenght* suele considerarse el más democrático debido a que son los mismos expertos de cada área quienes tienen el poder de seleccionar los proyectos y no algún oscuro burócrata que podría no tener una formación artística, sin embargo:

Una tarea central del Secretario Ejecutivo del FONCA consiste en nombrar a creadores y especialistas de las distintas ramas artísticas, buscando establecer un balance entre los miembros de los grupos de las diferentes disciplinas. Con ello, pretende evitar confrontaciones y mantener una estabilidad entre los mismos o, en otras palabras: “ser plural y no dejar fuera a ningún grupo importante”.

Podría parecer que, el hecho de que el Secretario Ejecutivo tenga como una regla no escrita, la de mantener el equilibrio entre los diferentes grupos establece un puntal de referencia democrático. Sin embargo, [...], esto no es propio de un modelo democrático; por el contrario, la toma de decisiones de manera unipersonal y sin mediaciones de la comunidad interesada –en este caso la artística–, sean éstas correctas o no para la manutención del sistema, es propia de un sistema autoritario y resulta una argucia política referirse a ella como un mecanismo democrático (Ejea, 2011, p. 167).

En la práctica, a pesar de la gran influencia que posee el Secretario Ejecutivo, este no interviene en el proceso de selección, si bien nada en las Reglas de Operación evita que este forme comisiones a gusto, es cierto que existe la regla no escrita de que se busque la pluralidad de los seleccionados para las comisiones de selección, una vez formadas, la selección de proyectos se realiza por grupos de expertos que evalúan a sus pares de forma horizontal y plural en un ambiente en el que se intenta que estén representadas las corrientes principales de cada campo artístico. En estas comisiones: “concurren alrededor de 300 artistas y creadores, cuestión que en México, tierra por excelencia de la toma de decisiones gubernamentales unipersonales, no es un número despreciable–” (Ejea, 2011, p. 162).

Aquellos artistas que son elegidos para conformar las comisiones seleccionadoras provienen de los diferentes campos de cada disciplina artística, son personalidades que mantienen un aura de liderazgo en sus campos de especialidad, y a juicio del Secretario Ejecutivo son representativos de determinados grupos artísticos; asimismo, junto a estos se seleccionan artistas allegados a estas personalidades, que pueden ser sus alumnos, ayudantes o artistas cercanos en inquietudes estéticas (Ejea, 2011, p. 166).

Pues bien, en la selección de proyectos se juega una importante cantidad de valor cultural, que intrínsecamente contiene el orbe de la legitimidad. Es decir, las instituciones políticas y artísticas generan y otorgan capital cultural de y para los proyectos seleccionados; este proceso en el que se seleccionan los proyectos a financiar forma parte de una relación social de ejercicio del poder, así los proyectos están sujetos a una valoración cultural que parte desde una tarima legitimada por una red institucional que ha acumulado la mayor cantidad de capital cultural en el país, es decir, la significación social de los proyectos seleccionados posee inmediatamente legitimidad institucional, y por tanto, prestigio dentro del mundo intelectual. Este tipo de mecanismos, opina Quiñones, estableciendo un paralelismo con los concursos por las becas universitarias, produce una: “[...] normativización, hay tipos de escritura que se imitan cuando uno se enfrenta a profesorados o jurados con intereses estéticos que buscan reproducir en becarios y pupilos” (Quiñones, 2014, p. 25), esto significa que los concursantes comprenden que quienes los van a seleccionar son líderes en su campo, profesionales reconocidos del mundo artístico que poseen intereses estéticos y conceptos *particulares* de calidad que a su juicio

deben privilegiarse, lo que es decir que el criterio personal de los seleccionadores, sus visiones e inquietudes estéticas son factores que cuentan:

En este proceso de sanción social, se generan cuerpos sociales que aprueban o desaprueban la presencia y el valor de determinados creadores de acuerdo con una serie de criterios y requisitos que atribuyen o no calidad artística a su obra. O para decirlo con Bourdieu, “es en el sistema de relaciones objetivas entre agentes o instituciones y lugar de lucha por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor” (Bourdieu citado en García Canclini, 1990: 15). En nuestro país el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) es la institución gubernamental constituida explícitamente para sancionar; y que, al seleccionar premiados, también consagra (Ejea, 2011, p. 20).

Como es de suponerse, los creadores intuyen esta realidad, el efecto que esta noción puede desencadenar es que los proyectos sean creados para cumplir con las condiciones estéticas que se asumen serán deseables y conseguir así el recurso monetario y la consagración del capital cultural; así lo sugiere Cervantes (2014, p. 29): “Por lo demás, vale la pena cuestionarse hasta qué grado un aspirante está dispuesto a formular un proyecto que se acomode a más a las valoraciones de los jurados que a sus propias obsesiones”.

Además de estos, hay otros asuntos que los críticos han señalado como problemas en el proceso de selección, Cervantes (2014, p. 30) se lamenta de los requerimientos burocráticos por los que los aspirantes deben de pasar para concursar por el estímulo, pues dice, los artistas que busquen la subvención deben adoptar el perfil de un oficinista que debe cumplir de manera rígida los requisitos de una empresa, además de que uno de estos requerimientos, para el ámbito literario, es que el aspirante presente de 1 a 3 notas de prensa donde mencionen su nombre, así, nos dice, si un escritor no ha sido validado por los criterios de los medios de comunicación, que, según sus propias apreciaciones, se basan con frecuencia en el compadrazgo y el nepotismo, no es considerado para recibir el estipendio; así el artista

[...] se somete a las diligencias burocráticas de un gobierno qué, con mucha probabilidad, tampoco tenga muchas ideas sobre la cultura y educación ¿Qué hay peor que un grupo de creadores asustadizos y protegidos por instituciones gubernamentales para que no salgan a la selvática sociedad donde ni el mercado ni los lectores quieren acogerlos? (Cervantes, 2014, p. 31)

Este mismo autor (Cervantes, 2014, p. 29) menciona que este mismo sistema burocrático mantiene a los artistas eludiendo sus demonios al estar ocupados llenando formularios, organizando documentos y generando constancias en PDF, mientras se adaptan a los requerimientos y solicitudes por edad, como si este fuera un asunto determinante para su capacidad creativa.

Por otra parte, nos dice Quiñones: “El artista o escritor que aspire a conseguir un subsidio tendrá que cumplir con los requisitos de extensión, asesoría y tiempos establecidos, coartando así libertades creativas propias del arte, como el enfrentamiento que el autor libra consigo mismo” (2014, p. 28).

Pues bien, los retos a los que se enfrenta FONCA en su proceso de selección, tienen que ver, primeramente, con:

- la verticalidad en la designación de los comités de selección,
- la burocratización de la actividad creativa,
- su condicionamiento implícito a encajar en determinados parámetros, y
- el tiempo que limita el estipendio y por ende el proyecto del artista.

Una vez señalados los retos más importantes del proceso de selección, ¿cómo mejorar este proceso? Si bien no pretenden ser exhaustivas, pues no es el cometido de este

documento, ni pueden agotarse aquí las sugerencias, se me ocurren algunas reflexiones sobre estos retos, sobre los que a continuación disertó.

La naturaleza limitada de los recursos financieros que se otorgan a los seleccionados obliga a que los proyectos puedan llevarse a cabo en un tiempo limitado también, si bien esta es una de las primeras trabas al quehacer artístico, la escasez de recursos sería la primera y la más importante de las razones para que este esquema temporal cambie radicalmente.

Por lo que respecta a la burocratización The Rt Hon Chris Smith, MP., (1998, p. 1) sentencia que casi por definición el espíritu creativo no puede estar subordinado a los formatos burocráticos, un gobierno aún con toda su parafernalia legal no puede hacer mucho contra este aspecto libre de la experiencia humana, lo cierto es que los gobiernos burocratizan todo cuanto tocan, entonces ¿no la intervención gubernamental disminuye el libre trabajo del artista? Este autor responde que no, que las formas gubernamentales no pueden por sí mismas frenar el impulso libre de la creatividad, lo que sí pueden hacer es intentar impulsar las expresiones creativas y ayudarlas a alcanzar un impacto mayor. Sin embargo, el proceso creativo que es subsidiado por el Estado, no puede librarse, por definición, de los procesos burocráticos, la cuestión del papeleo es una cuestión puramente administrativa, en este sentido una análisis de los procesos puede ayudar a depurar aquellos esfuerzos innecesarios o ayudar a simplificarlos.

Otro punto sobre el que no es posible ejercer un control institucional es el hecho de que se presenten proyectos pensados a modo de que cumplan los valores estéticos que se estiman relevantes para la selección. Será cuestión de la discrecionalidad y discernimiento



de las comisiones seleccionadoras identificar los proyectos que sí consideren auténticos en sus intenciones estéticas. Es justo por esto que se efectúa una rotación constante de las comisiones seleccionadoras, pues de ese modo se asegura la pluralidad en la selección de proyectos.

Aquel rubro que representa un punto clave es la discrecionalidad con que se elige al Secretario Ejecutivo, si bien como bien apunta Schuster:

La revisión de las decisiones de financiamiento por parte de un grupo de expertos se basa en dos suposiciones: (i) que los pares son los individuos que mejor pueden juzgar la calidad y (ii) que las decisiones tomadas por los pares reflejan mejor el interés público en el financiamiento de las artes. (Schuster (1995) en Madden, 2009, p. 14)

Es en el Secretario Ejecutivo en quien recae la responsabilidad de la selección de estos grupos de expertos. Aquí cabría explorar opciones para asegurar la pluralidad y democratización de este arreglo. Ya sea que el Secretario Ejecutivo sea elegido por votación o que los grupos de expertos sean elegidos por sorteo, lo cual disminuiría el factor de discrecionalidad del que dispone el Secretario Ejecutivo. Y es que una política orientada al arte, debe partir de un agente capacitado para la toma de una decisión. Estas decisiones deben tomar en cuenta los avances más recientes en la teoría de los estudios culturales y de las políticas públicas orientadas al arte y la cultura. Es decir, dado que la posición en que se encuentra el Secretario Ejecutivo posee una influencia tan amplia y un gran poder discrecional, quien ocupe este puesto debe ser un verdadero profesional en su campo, no un improvisado administrador importado de cualquier otro campo de las políticas públicas.



## CONCLUSIONES

“Los grandes administradores son anticulturales: están para negociar subsidios, evitar broncas sindicales, desarticular golpes en su contra y conseguirle aplausos a la institución y no para hacer culminar las obras de cultura.”

Gabriel Zaid

“Making more cuts in arts programs is equivalent to tying da Vinci's hands behind his back and then telling him to paint the Mona Lisa.”

Committee Meeting of the U.S. Conference of Mayors

La historia de las políticas culturales como disciplina comienza en los años cuarenta con la fundación de la UNESCO, institución que se ha encargado de difundir el discurso aliado de la posguerra. Los valores democráticos son a partir de entonces el eje alrededor del que giran las políticas culturales; estas, dado que su nacimiento como disciplina contemporánea está ligado a aquella institución, están imbuidas de la definición de cultura que la UNESCO propone. Sin embargo, esta investigación ha probado que la definición de cultura de la UNESCO (y en general todas las definiciones que contemplan la cultura en su sentido amplio y antropológico) ha quedado rebasada en el campo:

[...] la cultura puede considerarse actualmente como el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales al ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias y que la cultura da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo (UNESCO, s/f).

El principal problema es que no se establece una distinción entre arte y cultura. Y en general, las políticas públicas culturales han contemplado de modo indistinto los ambos conceptos.

Así pues, una primera conclusión que se desprende de esta investigación es que la cultura debe definirse como ese conjunto de rasgos identitarios de una sociedad, los sistemas ideológicos y de comportamiento que la delinearán, es decir, su carácter colectivo; aquí se inscriben tanto las actividades humanas que la determinan, como sus industrias y bienes, pero también sus hábitos de consumo generalizados y las actividades de identidad colectiva que caracterizan su “modo de vida”; la cultura, pues, representa a una sociedad de un modo institucional y es susceptible a ser reproducida, dado que refuerza los símbolos y los mitos colectivos al tiempo que establece mecanismos de preservación para estos. Si bien dentro de esta definición, en la que caben grandes generalidades, cabe también el arte, es absolutamente necesario que los hacedores de políticas públicas se den cuenta de la distinción que hay entre arte y cultura. Y para fines pragmáticos, que competen a la hechura de políticas, al arte hay que definirlo como un “bloque de sensación” novedoso que se inserta en un catálogo u horizonte de figuras, nace del deseo de una voluntad individual e impacta en la sensibilidad de una comunidad interpretativa que lo valida o lo rechaza, es decir, reordena el mundo de las figuras estéticas creando un nuevo campo de sensibilidad. Dado que la política orientada al arte, no puede centrarse en su resultado cultural, pues esto significaría la culturización del arte, o lo que es lo mismo, la no existencia de una política orientada al arte, la política orientada al arte entonces debe centrarse en el valor intrínseco de la obra artística, pero sobre todo en su proceso de producción creativa. Este tipo de

política, por tanto no está sujeta principalmente a indicadores cuantitativos, que solo medirían su impacto cultural y social, pero no el *artístico*.

Una segunda conclusión se manifiesta con el análisis de los motivos estatales para el financiamiento de las artes, y es que al arte debe ser financiado por su valor intrínseco, es decir por su fin en sí mismo que, siguiendo a Aristóteles, se trata del punto culminante de la experiencia humana, porque ofrece placer, belleza, significado y verdad, y siguiendo a Moore, que tan influyente fue para el pensamiento de Keynes, propicia estados de la mente relacionados a la contemplación y a la comunión atemporales, que se identifican, según el filósofo, como la evidencia máxima del progreso humano; sin embargo, su evaluación elude todo instrumento actual de las políticas públicas, por lo que su naturaleza debe comprenderse desde un plano no instrumental.

Una tercera conclusión está relacionada con los modelos de financiamiento estatales para las artes. El análisis que he realizado en esta investigación expone los postulados de Chartrand y McCaughey al modelar las cuatro formas en que los Estados financian las artes. Este análisis revela que el caso mexicano, históricamente cambió del modelo Ingeniero, que es un modelo revisionista y propagandístico, a un modelo Arquitecto; debido, según Negrier, principalmente a la fuerte centralización administrativa del país, además que cuenta con una institución que funge como ministerio del cultura: primeramente CONACULTA y posteriormente la Secretaría de Cultura; sin embargo, posee un rasgo del modelo Patrocinador, y es que es FONCA, por su forma de asignar los recursos que reparte, está en consonancia con el ideal del principio de *arm's lenght*. Por lo tanto, se trata de un sistema mixto que es heredero de los postulados idealistas sobre el valor intrínseco de las

artes al que se suscribían tanto Keynes, el fundador de este modelo, como Moore, artífice de sus principios ideológicos.

Una cuarta conclusión gira en torno a la creación de FONCA en un contexto en el cuál no eran los principios ideológicos de Keynes y Moore con respecto al arte lo que se perseguía, sino la legitimación, de Carlos Salinas de Gortari, frente a la comunidad intelectual. Para explicar la creación y permanencia de FONCA utilicé tres herramientas metodológicas, Flujos Múltiples, Equilibrio Puntuado y *Path Dependence*, para efectuar una comparación de los dos momentos más importantes de la política cultural reciente: la creación de conaculta y la creación de la Secretaría de Cultura.

El modelo de Flujos Múltiples ha probado ser adecuado para explicar la génesis de una política, si bien una ventana de oportunidad abre las puertas al cambio de una política ya existente, el modelo de Equilibrio Puntuado no está interesado en explicar la generación de una política, sino su estabilidad o su cambio. El modelo de Flujos Múltiples, en contraste, es apto para entender esos momentos particulares que dan pie a la gestación de políticas públicas determinadas por contextos específicos de su tiempo.

Fue entonces que una ventana de oportunidad generó un gran cambio, la génesis de FONCA, pero otra ventana de oportunidad en el mismo sector generó cambios solamente incrementales debido al afianzamiento de las estructuras, modelos e ideologías previas.

En cuanto a la teoría del Equilibrio Puntuado, la determinación de cuándo y cómo se producen las variaciones en la fluctuación es menos evidente. En este sentido, el modelo de Equilibrio Puntuado sufre de problemas de aproximación temporal, es decir, hay que elegir un periodo relativamente largo para que la perspectiva sea más clara y no tomar como

cambio drástico un cambio incremental, por lo que este modelo se mostraría ineficiente para estudiar políticas jóvenes o para pretender estudiar su desarrollo en tiempo real, y ni qué decir de pensar en este modelo para intentar prever el futuro de la política, en este sentido se trataría de un ejercicio estéril. Para subsanar este hecho, he utilizado el modelo de *Path Dependence*, que ayuda entender por qué dos decisiones tan similares, en contextos similares, han mostrado consecuencias dispares. Y es que una vez creado FONCA, como resultado de exigencias y negociaciones del sector cultural, se ha ido consolidando, ha generado una imagen de política necesaria, los actores involucrados en su funcionamiento y la comunidad a la que sirve no tienen una competencia que amenace su monopolio en el marco en el que se desempeña.

Entonces, el modelo de *Path Dependence* explica por qué las rutinas y las decisiones pasadas inciden en la persistencia de las instituciones y políticas. FONCA fue creado en un sistema político fuertemente presidencialista, en 1988 era impensable una política cultural democrática moderna que fuera independiente del ejecutivo. Sin embargo, el detonante de la ventana de oportunidad fue la falta de legitimidad que se sentía por el gobierno Carlos de Salinas de Gortari: era necesario implementar una política de liberalización que soltara espacios donde se necesitaba la participación de sectores no gubernamentales, los intelectuales, en este caso. Así, según Cristián Calónico Lucio, citado por Ejea (2009), con la creación del Fondo el gobierno pretendía "ganar entre artistas e intelectuales la legitimidad que no ganó en las urnas". Si comparamos este contexto con el que gestó a la Secretaría de Cultura, veremos que hay mucha similitud entre ambas decisiones, ambas se enmarcan en contextos de reformas polémicas, de cambios administrativos y presupuestarios, de necesidad de legitimación del régimen, así como de

conciliación con el sector cultural. Sin embargo, los resultados no han tenido la misma magnitud. En este sentido, el impacto de la creación de conaculta fue mayor en la estructura de la política cultural mexicana, sobre todo porque trajo consigo a FONCA, que la creación de la reciente secretaría.

Así entonces, sería un despropósito pensar que la nueva secretaría traería consigo la desaparición de FONCA como parte de sus reformas administrativas, pues su creación está determinada por un fenómeno similar al del nacimiento de conaculta, es decir, una estrategia de conciliación, al mismo tiempo que un paliativo al sector cultural, ante las reformas impopulares del régimen.

Una quinta conclusión advierte sobre el reto que significa el proceso de selección bajo el principio de *arm's lenght*. En el caso mexicano, FONCA tiene la particularidad de poseer una contundente discrecionalidad en la selección del Secretario Ejecutivo, mismo que es elegido por el Secretario de Cultura, que a su vez es elegido por el presidente de la República. Este esquema impide un proceso de selección verdaderamente democrático, pues es el Secretario Ejecutivo quien conforma las comisiones seleccionadoras con total discrecionalidad. Dado que el Secretario Ejecutivo posee una posición clave en el entramado, su perfil debe ser el de un agente capacitado para la toma de decisiones en un contexto de una política orientada a las artes, que priorice el valor intrínseco del arte. Asimismo es necesario establecer estrategitas para reducir la discrecionalidad que permite esa posición; el establecimiento de un sistema de sorteo, podría ser una opción.

Así pues, de manera general, resta decir que el objetivo de esta investigación ha sido generar más preguntas que respuestas para despertar un dialogo a la altura de las exigencias



teóricas contemporáneas para el nuevo pensar de las políticas orientadas a las artes. Para eso, en primer lugar, demos saber y admitir que los instrumentos cuantitativos de medición se han revelado como insuficientes para evaluar el valor intrínseco de las artes, por su naturaleza subjetiva, por lo que las mediciones nos darían información adyacente o consecuencias relacionadas con el ámbito cultural, pero no con el puramente artístico. Por lo que su naturaleza exige un tratamiento cualitativo y teórico que abrevie de la filosofía, la sociología, la crítica de arte y la historia para comenzar a establecer los cimientos de una nueva forma de hacer políticas. Las políticas orientadas al arte, entonces se distinguirán de las políticas culturales, en el sentido que ambas, a pesar de estar relacionadas, se ocupan de ámbitos diferentes. Por tanto, es imprescindible entender que la culturización del arte, no es útil para el arte en sí mismo, aunque lo sea para la cultura. Establecer una diferenciación de estos conceptos es crucial para la hechura de las políticas del porvenir.

Ha sido necesario también entender la dimensión histórica de FONCA como política transferida de un contexto lejano en tiempos e ideales, y cómo estos ideales primigenios se modificaron en el proceso de liberalización desatado por Carlos Salinas en su búsqueda de legitimidad ante la sociedad intelectual; una historia que parece haberse repetido con el decreto de creación de la Secretaría de Cultura. Ambas historias manifiestan una inercia en la historia de las políticas culturales y artísticas mexicanas que las convierten en un instrumento político y no en un fin por sí mismas. Señalar la importancia de estos hechos es necesario para generar nuevas estrategias de acción que retomen la centralidad de la cultura en su dimensión instrumental y de valor público, el cual se relaciona más bien con las industrias culturales y creativas en su dimensión económica; y el reconocimiento de la necesidad de plantear las bases para una política orientada a las artes que tenga a FONCA

como organismo rector. Y de esta manera el fondo pueda evitar los viejos errores, de confusión metodológica, y establecer nuevas estrategias que vayan en consonancia con el tipo de políticas que su naturaleza necesita.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar L. (1993). “Estudio introductorio” en *Problemas públicos y agenda de gobierno*. (pp. 15-72). México: Miguel Ángel Porrúa.
- Ahearne, J., (2009). *Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses*. *International journal of cultural policy*, 15 (2), 141–153.
- Amara, L. (2010). “Políticas culturales: comenzar desde cero” *Examen. Las políticas culturales*. 186 (1), pp. 16-20, México: Comité Nacional Editorial y de Divulgación del CEN del PRI.
- Andy C. Pratt (2005) *Cultural industries and public policy*, en *International Journal of Cultural Policy*, 11:1, 31-44, DOI: 10.1080/10286630500067739
- Bardach, Eugene. (1976). “Policy Termination as a Political Process”, en *Policy Sciences*, 7(1), pp. 123-131, Amsterdam: Elsevier Scientific Publishing Company.
- Bardach, Eugene. (1976). “Policy termination as a political process”, en *Policy Sciences* 7, pp. 123-131
- Barker, Chris. (1955). *Cultural Studies theory and practice*. London: Sage.
- Baumgartner, Fank; Bryan, James; True, Jones. (2007). “Punctuated-Equilibrium Theory” en *Theories of the Policy Process*, Westview Press.
- Baumol, W. Bowen, W. (1966). *Performing arts. The economic dilemma*. Cambridge, Ma: Twentieth Century Found.
- Bechelany, G. (2010). “Dos promotoras de la cultura” *Examen. Las políticas culturales*. 186 (1), pp. 41-45, México: Comité Nacional Editorial y de Divulgación del CEN del PRI.
- Becker, M. (1982) *Comics: ideology, power and the critics*. Manchester: Manchester University Press.
- Belfiore, Eleonora (2012). “‘Defensive instrumentalism’ and the legacy of New Labour's cultural policies”, en *Cultural Trends*, 21 (2), pp. 103-111, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2012.674750>
- Belfiore, Eleonora. (2004). “Auditing culture”, *International Journal of Cultural Policy*, 10 (2), pp. 183-202, <http://dx.doi.org/10.1080/10286630042000255808>

- Belfiore, Eleonora. (2010). *Is it really all about the “evidence”? On the rhetorical aspect of cultural policy*. Paper Presented at the Sixth International Conference in Cultural Policy Research, Jyva“skyla”, Finland.
- Bennett, O. & Belfiore, E. (2010). “Beyond the ‘toolkit approach’: Arts impact evaluation research and the realities of cultural policy making”, en *Journal for Cultural Research*, 14(2), 121–142.
- Bennett, Oliver. (2004). “The Torn Halves of Cultural Policy Research”, in *International Journal of Cultural Policy* 10.2, p. 237.
- Bennett, Oliver. (2006). “Intellectuals, romantics and cultural policy”, en *International Journal of Cultural Policy*, 12:2, 117-134, DOI: 10.1080/10286630600813636
- Bennett, T.; Savage, M.; Sila, E.; Gayo-Cal M.; Wright, D. (2009). *Culture, Class, Distinction*. London: Routledge
- Bennett, Tony. (1998). *Culture, A reformer’s Science*, London: SAGE
- Bennett, Tony. (2004). “Introduction: cultural capital and cultural policy”, en *Cultural Trends*, 13 (2), pp. 7-14, <http://dx.doi.org/10.1080/0954896042000267116>
- Berman, Sabina. (2015). “¿Para qué la secretaría de cultura?” Consultado en: <http://www.proceso.com.mx/424361/para-que-la-secretaria-de-cultura>
- Blomgren, R. (2012). “Autonomy or Democratic Cultural Policy: That’s the Question”, en *The International Journal of Cultural Policy* 18 (5): 519–529.
- Blomgren, Roger. (2017). “Social engineering and cultural policy – theoretical and empirical reflexions from Swedish cultural policy in a historical perspective”, *International approaches, The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 35:4, 319-330
- Bonet, L; Négrier, E. “La tensión estandarización-diferenciación en las políticas culturales. El caso de España y Francia”. En: *GAPP. Revista Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, 6 (1), 2011, pp. 53-73.
- Bordat, E. M. (2013) “Institutionalization and change in cultural policy: CONACULTA and cultural policy in Mexico (1988–2006)”, en *International Journal of Cultural Policy*, 19 (2), <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2011.638980>
- Bourdieu, Pierre. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre. (1985). “The Forms of Capital”, en *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education* (1986)

- Bowra, C. M. (1977). *Historia de la literatura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bozal Fernández, Valeriano. (1987). *Mimesis: Las imágenes y las cosas*, Madrid: Visor.
- Bricall, J.M.; Matus D.; Sala, J. (2011) “Cómo financiar la creatividad”, en *El Ciervo*, 729 (1), pp. 34-37, <http://www.jstor.org/stable/41478476>
- Buchanan, James M. (1968): *The Demand and Supply of Public Goods*. Indianapolis: Liberty Fund, Inc.
- C. Chibici-Revneanu. (2016). “Ideologies of artistic vocation – implicitly gendered cultural policies?”, en *International Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2016.1150269
- Cabrero, E. (2000). “Usos y costumbres en la hechura de las políticas públicas en México: límites de las *policy sciences* en contexto cultural y políticamente diferentes”, en *Gestión y Política Pública*, 9 (2), 189-229.
- Cairney, Paul. (2012). *Understanding Public Policy: Theories and Issues*, Palgrave Macmillan.
- Calónico L. (2006). “Fortalezcamos al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes”, en CONACULTA Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. 18 años de inversión en el patrimonio vivo de México. Mexico:CONACULTA.
- Carey, J. (2006). *What good are the arts?* London: Faber.
- Cervantes, Abel. (2014). “Efectos Secundarios. La creatividad irreflexiva”, en *Tierra adentro*, (194), p. 28-31.
- Chartrand- Hillman Harry y McCaughey, Claire. (1989). “The arm’s length principle and the arts: an international perspective - past, present and future”, en *Who’s to Pay for the Arts? The International Search for Models of Support*, eds M. Cummings and J.M.D. Schuster: American Council for the Arts Books.
- Chávez Aguayo, M. A. (2012) “¿Para qué un consejo de las artes? Una reseña histórica y bibliográfica del principio de *arm’s length* para implementaciones internacionales actuales y futuras” en *Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales Acciones, Innovaciones, Transformaciones. V Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Intercultural*. Barcelona: Universidad de Naciones Unidas.
- Chávez Aguayo, Marco Antonio (2011) *Los consejos de las artes y el principio de “Arm’s Length” en las políticas culturales subnacionales: un estudio comparativo entre Cataluña (España), Escocia (Reino Unido) y Jalisco (México)* (Tesis doctoral). Facultad de Economía y Empresa, Cataluña.

- Coelho Netto, J. Teixeira. (2009). *Diccionario crítico de política cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Craik, Jennifer. (2007). *Re-Visioning Arts and Cultural Policy. Current Impasses and Future Directions*. Australia: The Australian National University.
- DCMS (1998) Department of Culture, Media and Sport Creative Industries Mapping Document. DCMS: London.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Diane Stone (2012) Transfer and translation of policy, *Policy Studies*, 33:6, 483-499, DOI: 10.1080/01442872.2012.695933
- DiMaggio, Paul. (1986). *Support for the Arts from Independent Foundations*. New Haven, CT: Program on Non-Profit
- Eagleton, Terry. (2000). *The idea of culture*. Oxford: Blackwell.
- Eglė Rindzevičiūtė, Jenny Svensson & Klara Tomson (2016) The international transfer of creative industries as a policy idea, *International Journal of Cultural Policy*, 22:4, 594-610, DOI: 10.1080/10286632.2015.1025067
- Ejea Mendoza, Tomás (2011) *Poder y creación artística en México Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México: UAM División de Ciencias Sociales y Humanidades, Coordinación de Difusión y Publicaciones.
- Ejea Mendoza, Tomás. (2009). “La liberalización de la política cultural en México: el caso del fomento a la creación artística”, *Sociológica*, año 24, número 71, septiembre-diciembre, pp. 17-46.
- Erin R. Graham, Charles R. Shipan and Craig Volden. (2013). “The Diffusion of Policy Diffusion Research in Political Science” en *British Journal of Political Science*, 43, pp 673-701 doi:10.1017/ S0007123412000415
- Escobar, Álvarez, Dagnino (2001) *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*. Bogotá: Taurus/Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Estrada, G. (2010) “Una experiencia personal en cultura y arte de México” *Examen. Las políticas culturales*. 186 (1), pp. 35-39, México: Comité Nacional Editorial y de Divulgación del CEN del PRI.
- Everitt, A., (1998). “‘Alternative Structures for Arts Support’, 1998 Arts Policy Conferences” en *Journal of Cultural Policy*, DOI: 10.1080/10286632.2017.1284826

- Fernández Porta, Eloy (2011). *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*, Barcelona, Anagrama.
- Ferres K., Adair D., Jones R. (2010) “Cultural indicators: assessing the state of the arts in Australia”, en *Cultural Trends*, 19 (4), pp. 261-272, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2010.515002>
- Galloway, S.; Dunlop, S. (2007) “A critique of definitions of the cultural and creative industries in public policy”, *International Journal of Cultural Policy*, 13 (1), pp. 17-31; <http://dx.doi.org/10.1080/10286630701201657>
- Glasgow, Mary (1975). ‘The Concept of the Arts Council’ en *Essays on John Maynard Keynes*. Milo Keynes (ed.). London: Cambridge University Press, 260-271.
- Gray, Clive. (2000). *The politics of the arts in Britain*. Basingstoke, UK: Macmillan.
- Gray, Clive. (2002). “Local government and the arts” en *Local Government Studies*, 28(1), 77–90.
- Gray, Clive. (2008) “Arts Council England and public value: a critical review”, en *International Journal of Cultural Policy*, 14 (2), pp. 209-214, <http://dx.doi.org/10.1080/10286630802106383>
- Gray, Clive. (2008b) “Part 1: Intellectual and political landscape Instrumental policies: causes, consequences, museums and galleries” en *Cultural Trends* Vol. 17, No. 4, December 2008, 209–222
- Gray, Clive. (2010). “Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?”, en *International Journal of Cultural Policy*, 16:2, 215-230, DOI: 10.1080/10286630902935160.
- Guerrero, Omar. (1996) *La Secretaría de Justicia y el Estado de Derecho en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Gutiérrez Javán, C. (2015). “Políticas culturales en México: revisión y replanteamiento”, *Cantera Sociopolítica*, 2 (1), p. 33-42.
- Habermas, Jürgen. (1987). *Teoría de la Acción Comunicativa*. Madrid: Taurus.
- Harris, John S. (1973). “Government and Arts Patronage” en *Public Administration Review*, Vol. 33, No. 5 (Sep. - Oct.), pp. 407-414.
- Heidegger, Martin. (2007). *Hitos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Heidegger, Martin. (2015). *Cuadernos negros [1931-1938]*. Madrid: Trotta.

- Heikkinen, Merja. (2008). "Government policy and definitions of art – The case of Comics", en *International Journal of Cultural Policy*, 14 (1), pp. 79-93, <http://dx.doi.org/10.1080/10286630701856567>
- Hesmondhalgh, D.; Pratt, A. C. (2005) "Cultural Industries and Cultural Policy", en *International Journal of Cultural Policy*, 11 (1), 1-13, <http://dx.doi.org/10.1080/10286630500067598>
- Hesmondhalgh, David. (2002). *The Cultural Industries*. London: SAGE Publications.
- Hetherington, Stephen. (2015). "Arm's-length funding of the arts as an expression of laissez-faire", en *International Journal of Cultural Policy*, <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2015.1068766>
- Hewison, Robert. (1998) "New cultural models for old", en *International Journal of Cultural Policy*, 5 (1), pp. 99-107, <http://dx.doi.org/10.1080/10286639809358091>
- Hewison, Robert. (2011). *The economics of cultural policy*, *Cultural Trends*, 20 (3-4), pp. 329-330, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2011.589972>
- Hewison, Robert. (2012). *The benefits of the valuing culture debate, 2003–2011*, *Cultural Trends*, 21 (3), pp. 209-210, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2012.698472>
- Hewison, Robert. (2014). *Cultural capital. The rise and fall of creative Britain*. London: Verso.
- Holden, John. (2008). *Democratic culture: Opening Up the Arts to Everyone*. London.
- Hutchison, Robert. (1982). *The politics of the Arts Council*. London: Sinclair Browne.
- Hytner, Nicholas. (2003). "To the Hell with Targets". *Observer*, 12 January 2003.
- International Federation of Arts Councils and Culture Agencies (IFACCA), (2005). *Statistical Indicators for Arts Policy*, IFACCA, Sydney, [http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09\\_BrowseDart.asp](http://www.ifacca.org/ifacca2/en/organisation/page09_BrowseDart.asp).
- J.J. Laffont (2008). "Externalities," *The New Palgrave Dictionary of Economics*, 2nd Ed. Abstract.
- Jancovich, Leila. (2017). "The participation myth", *International Journal of Cultural Policy*, 23:1, 107-121, DOI: 10.1080/10286632.2015.1027698
- Johannisson, J. y Trépagny, V. ( 2004) "The (Dis)location of Cultural Policy: Two Swedish Cases" Presentado en *The Third International Conference on Cultural Policy Research August 25-28 Montreal*. Recuperado de <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:hb:diva-5697>



- Jones, Charles (1984) *An introduction to the Study of Public Policy*. California: Brooks & cole publishing.
- Joseph E. Stiglitz (1989). "Markets, Market Failures, and Development" en *American Economic Review* 79 (2). pp. 197-203.
- Joseph E. Stiglitz (1998). "The Private Uses of Public Interests: Incentives and Institutions" en *Journal of Economic Perspectives*, 12(2), pp. 3–22.
- Joyce, M. S. (1984). "Government Funding of Culture: What Price the Arts?", en *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 471 (1), pp. 27-33, <http://www.jstor.org/stable/1044132>
- Kangas, Anita y Vestheim, Geir. "Institutionalism, Cultural Institutions and Cultural Policy In The Nordic Countries", en *Högskolan I Borås, Nordisk kulturpolitisktidskrift*, Vol 13, 2010, Nr 02.
- Kawashima, N. (1997) "Theorising decentralisation in cultural policy: Concepts, values and strategies", en *The European Journal of Cultural Policy*, 3 (2), pp. 341-359, <http://dx.doi.org/10.1080/10286639709358053>
- Keane, Michael A. and Zhang, Weihong (2008) Cultural creative industries or creative (cultural) industries?", en *Hu, Huilin, Eds. China's Cultural Industries Collection of Speeches and Papers, Hong Kong Arts Development Council, Hong Kong. Forum (Chinese publication)*. Shanghai Peoples' Publishing.
- Kindon, John W. (2002), *Agendas, Alternatives, and Public Policies*, 2nd ed., Longman Classics in Political Science.
- Kraniauskas, John. (2015). *Políticas Culturales. Acumulación desarrollo y crítica cultural*. México: Flacso México.
- Lee D. J., Oakley K. & Naylor R. (2011) "The public gets what the public wants'? The uses and abuses of 'public value' in contemporary British cultural policy", en *International Journal of Cultural Policy*, 17 (3), pp. 289-300, <http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2010.528834>
- Lorenzano, S. (2010) "Políticas culturales. Elementos para una discusión", *Examen. Las políticas culturales*. 186 (1), pp. 7-15, México: Comité Nacional Editorial y de Divulgación del CEN del PRI.
- Lozano. J. C. (2006) "Public Policies and Research on Cultural Diversity and Television in Mexico", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 50 (3), pp. 467-481, [http://dx.doi.org/10.1207/s15506878jobem5003\\_7](http://dx.doi.org/10.1207/s15506878jobem5003_7)
- Lucy Hutton, Ann Bridgwood & Karen Dust (2004) "Research at Arts Council England", en *Cultural Trends*, 13:4, 41-64.

- Madden, Christopher (2005) "Indicators for arts and cultural policy: A Global Perspective", en *Cultural Trends*, 14 (3), pp. 217-247, <http://dx.doi.org/10.1080/09548960500436824>
- Madden, Christopher. (2009). "The Independence of Government Arts Funding: A Review", en *D'Art Topics in Arts Policy*, 9 (1), International Federation of Arts Councils and Culture Agencies, Sydney, [www.ifacca.org/themes](http://www.ifacca.org/themes)
- Mallet, A. E. (2010) "Política cultural en México o el reino de los elefantes blancos" *Examen. Las políticas culturales*. 186 (1), pp. 21-25, México: Comité Nacional Editorial y de Divulgación del CEN del PRI.
- Mangset, P. (2008). *The arm's lenght principle and the art funding system: A comparative approach*, conference presentation, iccpr2008, Yeditepe University, Istanbul.
- Matarasso, F.; Landry, C. (1999) "Balancing Act: Twenty-one Strategic Dilemmas in Cultural Policy", *Cultural Policies Research and Development Unit Policy Note no. 4*, Council of Europe Publishing, Strasbourg.
- Millares Carlo, A. (1985). *Historia de la literatura latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mulcahy, Kevin V. (2006). "Cultural Policy: Definitions and Theoretical Approaches", *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 35:4, 319-330.
- Négrier, E. (2003). "Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada". Working Paper 226. Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials.
- Netzer, Dick. (1978). *The Subsidized Muse: Public Support for the Arts in the United States*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nivón Bolán, Eduardo, (2008), "Desarrollo y debates actuales de las políticas culturales en México", texto sin publicar. Puede encontrarse en: [sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/NIVON\\_EDUARDO\\_Pol\\_Cultural\\_Mexico.pdf](http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/nivon/NIVON_EDUARDO_Pol_Cultural_Mexico.pdf) Consultado el 19/10/2016
- Nivón Bolán, Eduardo. (2006). La política cultural. Temas, problemas y oportunidades, México: CONACULTA.
- O'Hagan, John. (2016). "Objectives of arts funding agencies often do not map well on to societal benefits", en *Cultural Trends*, DOI: 10.1080/09548963.2016.1241343
- Oakley, K.; O'Brien, D.; Lee, D. (2013) "Happy Now? Well-being and Cultural Policy", en *Philosophy & Public Policy Quarterly*, 31 (2), pp. 18-26.

- O'Brien, David y Miles, Steven .(2010). "Cultural policy as rhetoric and reality: a comparative analysis of policy making in the peripheral north of England", en *Cultural Trends*, 19:1-2, 3-13, DOI: 10.1080/09548961003695940
- Ochoa Sandy, G., (2001). *Política cultural. ¿Qué Hacer?* México: Hoja casa editorial
- O'Hagan, J., (1998). *The State and the Arts: An Analysis of Key Economic Policy Issues in Europe and the United States*, Edward Elgar, Aldershot.
- ONU. (1948). *La Declaración Universal de los Derechos Humanos*. [www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/](http://www.un.org/es/universal-declaration-human-rights/) Consultado el 13/10/2016
- Organización de Estados Iberoamericanos. (s/f). *Desarrollo histórico de la política cultural gubernamental*. <http://www.oei.es/historico/cultura2/mexico/c2.htm> Consultado el 13 de octubre 2016
- Ortuño, Antonio. (2013). "Mecenas rico, pueblo pobre" en *Letras Libres*, Mayo 2013. Págs. 62-67
- Pablos, Gustavo. (S/f) "Políticas de la cultura", entrevista para Goethe-Institut, [www.goethe.de/ins/ar/cor/prj/bic/vo4/es6909730.htm](http://www.goethe.de/ins/ar/cor/prj/bic/vo4/es6909730.htm) Revisado el 13/10/2015
- Palacios-Huerta, Ignacio. (2003). "Time-inconsistent preferences in Adam Smith and David Hume," en *History of Political Economy*, 35(2), pp. 241–68 [1]
- Palma Martos, L. A., Aguado Quintero, L. F. (2011). "¿Debe el estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura", *Economía e Sociedade, Campinas*, v. 20, n. 1 (41), p. 195-228, abr. 2011
- Parsons, Talcott. (1968) *La Estructura de la Acción Social*. Madrid: Guadarrama.
- Paz, Octavio. (1975). "Declaración sobre la libertad del arte", en *Excélsior*, Mayo.
- Paz, Octavio. (1992). "La conjura de los letrados", en *Vuelta*, 185 (4), 9–14.
- Perrin, Thomas y Delvainquière, Jean-Cédric. (2017) *The French Republic: History, Values, Debates* web: [www.culturalpolicies.net/web/france.php?aid=1](http://www.culturalpolicies.net/web/france.php?aid=1) Cpnsultado en octubre del 2017.
- Piedras, Ernesto (2014). Jóvenes y creadores. La economía de los artistas en el Distrito Federal, *Tierra adentro*, (194), pp.32-35
- Pierson, Pierce. (2000). "Path dependence, increasing returns, and the study of politics", en *American political science review*, 94 (2), 251–267.

- Pyykkönen, Miikka. (2012) “UNESCO and cultural diversity: democratisation, commodification or governmentalisation of culture?”, en *International Journal of Cultural Policy*, 18:5,545-562, DOI: 10.1080/10286632.2012.718914
- Quiñones, Alicia (2014), “La república de las becas. Un repaso al sistema de apoyos creadores”, *Tierra Adentro*, (194), pp 14-17.
- Radbourne, J., H. Glow, K. Johanson and T. White. 2009. “The Audience Experience: Measuring Quality in the Performing Arts.” *International Journal of Arts Management*, Vol. 11, no 3, p. 16–29.
- Rawls, John. (1971). *A Theory of Justice*. Cambridge: Harvard University Press.
- Revees, Michelle. (2002) *Measuring the economic and social impact of the arts: a review* London: The Arts Council of England
- Reyes, Alfonso. (1978). *La filosofía helenística*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rodríguez Adrados, Francisco. (2008). “Mecenas y los mecenas de la antigüedad” en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa: Homenaje a Domingo Ynduráin*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- Roemer, Andrés. (2003) *Enigmas y paradigmas. Una exploración entre el arte y la política pública*. México: Limusa.
- Sartre Jean-Paul. (2013). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Scullion A., García B. (2005) “What is cultural policy research?”, en *International Journal of Cultural Policy*, 11 (2), <http://dx.doi.org/10.1080/10286630500198104>
- Simiers, Joost. (2006). *Un mundo sin coyright. Artes y medios en la globalización*. Barcelona: Gedisa.
- Simonin, Hugues. (2003). “The contingency of the cultural policy sector: an hermeneutic comparison of cultural policies”, *International Journal of Cultural Policy*, 9:1, 109-123,
- Sistema de Información Cultural del Mercosur (SICSUR). (2012). *Los estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR*. Estado Miranda República Bolivariana de Venezuela: Fundación Imprenta de la Cultura Guarenas.
- Sloterdijk, Peter. (2008). *Normas para el parque humano*. España: Siruela.
- Smith, Chris. (1998). *Creative Britain*. London: Faber and Faber.

- Spingarn, J.E. (1908). *A history of literary criticism in the renaissance*. New York: Columbia University Press.
- Stockenstrand, A.K., Ander, O. (2014) “Arts Funding and Its Effects on Strategy, Management and Learning”, en *Strategic Management*, 17 (1), pp. 43-53
- Subirats, J., Knoepfel, P., Larrue, C., & Varone, F. (2008). *Análisis y gestión de políticas públicas*. Barcelona: Ariel.
- Throsby, D. (2008) “The concentric circles model of the cultural industries”, *Cultural Trends*, 17 (3), pp. 147-164, <http://dx.doi.org/10.1080/09548960802361951>
- Throsby, David. (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Throsby, David. (2009). “Explicit and implicit cultural policy: some economic aspects”, en *International Journal of Cultural Policy*, 15:2, 179-185, DOI: 10.1080/10286630902760840
- Throsby, David. (2010) *The economics of cultural policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toepler, S. 2001. “Culture, Commerce, and Civil Society: Rethinking Support for the Arts.” *Administration & Society* 33(5): pp. 508–22.
- Tovar y de Teresa, Rafael. (1994). *Modernización y política cultural. Una visión de la modernización de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- UNESCO (s/f) *Nuestra Diversidad Creativa. Informe de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo*. UNESCO/Correo de la UNESCO, México, 1997 [unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0010/001055/105586sb.pdf)
- UNESCO, Web: <<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>> Publicado: sin fecha. Consultado: 17 de Julio de 2016
- Upchurch, Anna Rose. (Inédito). *The Origins of the Arts Council Movement: Philanthropy and Policy*, PDF proporcionado por la autora.
- Vestheim, G. (1994). “Instrumental cultural policy in Scandinavian countries: A critical historical perspective”, en *International Journal of Cultural Policy*, vol. 1, no. 1, pp. 57–71.
- Walmsley, B. (2012). “Towards a balanced scorecard: A critical analysis of the Culture and Sport Evidence (CASE) programme”, *Cultural Trends*, 21 (4), pp. 325-334, <http://dx.doi.org/10.1080/09548963.2012.726800>
- Weiwei, Ai. (2014). *Weiwei-ismos*. México, DF: Tusquets.

- White, J. D. (2013). *Tomar el lenguaje en serio: los fundamentos narrativos de la investigación en administración pública*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Wilkerson, M. (2012) “Using the Arts to Pay for the Arts: A Proposed New Public Funding Model”, *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 42 (3), pp. 103-115, <http://dx.doi.org/10.1080/10632921.2012.726551>
- Yudice, George, (2009) *El proceso de la cultura. Usos y cultura en la era global*, PAÍS, Gedisa.
- Yúdice, George y Miller, Toby. (2002). *Política Cultural*, Barcelona, España; Editorial Gedisa.
- Zahariadis, Nikolaos. (2007). “Multiple Streams Framework” en *Theories of the Policy Process*: Westview Press.
- Zaid, Gabriel. (2000). “La excepción cultural”, en *Letras Libres* <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-excepcion-cultural> Consultado: 17 de Julio de 2016
- Schopenhauer, Arthur. (2010) *Schopenhauer Obras I*. Madrid: Gredos.
- Moreno Carlos, Luis Fernando. (2010) *Introducción en Schopenhauer Obras I*. Madrid: Gredos.