

El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural*

Vincent Dubois

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG / INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES

vincent.dubois@misha.fr

Recibido: 27/05/2016

Aceptado: 20/10/2016

RESUMEN

La política cultural francesa a menudo es considerada como un "modelo". Sin embargo, en Francia su "crisis" ha sido diagnosticada con regularidad desde mediados de los años ochenta. La fuerza de ese desencanto se debe en parte a una sobrevaloración de la coherencia del modelo inicial. Volviendo a los fundamentos del sistema francés de política cultural, este artículo pone de manifiesto que sus dificultades actuales provienen principalmente de las ambigüedades y contradicciones fundacionales de la misma. De esta manera, ofrecemos una visión crítica de la herencia de una política desarrollada intensamente durante cincuenta años y, al mismo tiempo, un análisis de sus dificultades actuales y de sus causas. Al final, se proponen algunas formas nuevas de abordar estas cuestiones.

Palabras clave: política cultural, campo cultural, modelo francés, democratización cultural, centralismo, Estado, Francia.

ABSTRACT. *'The French Model' and its 'Crisis': The Ambitions, Ambiguities and Challenges of a Cultural Policy.*

French cultural policy is often regarded as a 'model'. However, its 'crisis' has been regularly diagnosed in France since the mid-1980s. The strength of this disillusion is partly due to an overestimate of the coherence of the initial model. Looking back at the foundations of the French cultural policy system, this paper shows that most of its current difficulties stem from its founding ambiguities and contradictions. In doing so, the paper gives a critical overview of the legacy of a policy that has been strongly developed for over half a century. It also analyses the main current difficulties and their causes. It concludes by proposing new ways of tackling these issues.

Keywords: cultural policy, cultural field, French model, cultural democratisation, centralism, State, France.

SUMARIO

Introducción: ¿un modelo en crisis?

Construcción, contradicciones e inflexiones de un sistema de política cultural

· Los orígenes

· Especificar la cultura

· ¿Un sistema centralizado?

· Artistas, intelectuales y estado: alianzas y competencias

Contradicciones fundacionales no superadas

· El cuestionamiento de un principio fundacional: el fracaso de la democratización cultural

· Una situación crítica en sectores cruciales

· ¿Pueden disolverse las políticas culturales en la gestión cultural?

· Retos internacionales

Conclusión

Referencias bibliográficas

Autor para correspondencia / Corresponding author: Vicent Dubois, SAGE (UMR 7363), Université de Strasbourg, MISHA. 5 Allée du Général Rouvillois CS 50008 - F-67083 Strasbourg cedex, France. vincent.dubois@misha.fr.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Dubois, V. (2016). "El «modelo francés» y su «crisis»: ambiciones, ambigüedades y retos de una política cultural". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 33-52.

* Este artículo es la versión actualizada de Le "modèle français" et sa "crise": ambitions, ambiguïtés et défis d'une politique culturelle, publicado en Saint-Pierre, D; Audet, C. (dir.). *Tendances et défis des politiques culturelles: cas nationaux en perspective*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2010 (pp. 17-52). Agradezco a las coordinadoras de la obra y a Presses de l'Université Laval que hayan autorizado la republicación y a Laurent Jeanpierre la lectura de una versión anterior del texto. También agradezco sinceramente a Joaquim Rius-Ulldemolins la iniciativa de realizar esta traducción.

INTRODUCCIÓN: ¿UN MODELO EN CRISIS?

En materia de política cultural, Francia ha sido durante mucho tiempo un modelo. Como ocurre con el “modelo escandinavo” de protección social, el “modelo alemán” de formación profesional o el “modelo estadounidense” de enseñanza superior e investigación, el “modelo francés” es una apuesta segura de sentido común, si se hace una comparación de políticas culturales a nivel internacional. Y lo que convierte a Francia en un referente en la materia se concreta en: un compromiso del Estado con la vida artística que viene de lejos, un gasto público elevado, un gran número de instituciones públicas prestigiosas y omnipresencia de un discurso político provisto de los atributos del voluntarismo, cuyas figuras emblemáticas, André Malraux¹ y Jack Lang², constituyen todo un símbolo. Aunque a veces los polemistas pueden utilizar dicha política para burlarse de la “arrogancia” francesa o aproximarla a la dependencia totalitaria de la cultura respecto al Estado, esta referencia suele tener connotaciones positivas. Desde los años ochenta, la experiencia del Ministerio de Cultura de Francia y su esfuerzo por estructurar una política cultural nacional ha servido de inspiración, aunque sea superficialmente, a algunos gobiernos europeos, como los de Grecia, España o Italia. Ello se debe a que los promotores de la experiencia francesa la han constituido como un modelo exportable, especialmente a través de la UNESCO o del Consejo de Europa, de las reuniones de los ministros europeos encargados de la cultura e incluso de un programa del Ministerio de Cultura de Francia dirigido a presentar y difundir su modelo de organización, su saber hacer y sus manifestaciones por todo el mundo.³ También se debe al hecho de que las intervenciones del gobierno francés en las negociaciones internacionales sobre cuestiones culturales (ya sea en las movilizaciones por el principio

de excepción cultural en los acuerdos comerciales de 1993 o, más recientemente, en la afirmación del principio de diversidad cultural) han hecho visible la especificidad nacional del firme compromiso político en ese ámbito.⁴

El aparente éxito internacional del “modelo francés” contrasta especialmente con el desencanto y el cuestionamiento que dominan en las opiniones sobre las políticas culturales francesas desde la segunda mitad de los años ochenta. De hecho, la constatación de una “crisis” de la política cultural francesa es ampliamente compartida por diversos sectores, que van de los profesionales de la cultura a los periodistas, de los expertos a los artistas y de los agentes políticos de la oposición a los gobernantes. La identificación de los problemas, la designación de sus causas y, sobre todo, las propuestas de las soluciones que conviene ofrecer son todo menos consensuadas; por su lado, las valoraciones y los balances pesimistas provienen, de horizontes muy variados. Por otra parte, van acompañadas de llamamientos a una política renovada en sus fundamentos y aparecen con cierta regularidad. En la segunda mitad de los años ochenta, dichos debates se han vertebraron entorno al diagnóstico de una “desaceleración” de la política Lang de principios de los años ochenta y, posteriormente, a las críticas surgidas desde la derecha política y medios conservadores. A continuación, las dificultades presupuestarias, los conflictos y polémicas y la debilidad del crédito político de los ministros de Cultura se alternaron, y en algún caso se combinaron, para alimentar una “crisis” cuya constatación se ha convertido en un lugar común. Hasta el punto que, de la comisión para una “refundación” de la política cultural de 1993 a la declaración de objetivos del Presidente de la República a la Ministra de Cultura, que en 2007 dejó al descubierto las “lagunas y fracasos” de

1. Primer ministro encargado de Asuntos Culturales, durante la presidencia de Charles de Gaulle, de 1959 a 1969.

2. Ministro de Cultura durante la presidencia de François Mitterrand, de 1981 a 1986 y posteriormente de 1988 a 1993.

3. Los denominados *Rencontres Malraux*, iniciados en 1994.

4. Por limitaciones de espacio, no podemos incluir la dimensión comparativa en este artículo, lo cual evidentemente no presupone que haya que considerar el conjunto de cuestiones que aquí se plantean como específicas del caso francés.

una política a la que hay que dar “un nuevo impulso”,⁵ la gestión de la acción cultural gubernamental parece basarse en el reconocimiento de las dificultades del modelo anterior, así como en el mantenimiento de la herencia de la que es portador. Los cinco años de gobierno de François Hollande que están a punto de concluir no son una excepción y han estado marcados por una disminución inédita del presupuesto del Ministerio de Cultura, cuya defensa constituía, un indicador de las políticas “de izquierda”, y por la omnipresencia de un discurso que basa la justificación de la inversión cultural en su “impacto económico”, contradiciendo, en parte, las directrices fundacionales de la política cultural francesa.

Dos de dichas dificultades constituyen la base de esas apreciaciones, en el mejor de los casos mitigadas. Ante todo, la política cultural pública habría fracasado en el objetivo de democratización cultural, en cuyo nombre fue creada a finales de los años cincuenta. Asimismo, tampoco habría permitido mantener la cultura francesa en un nivel adecuado de proyección internacional, a falta de una política de ayuda a la creación artística contemporánea eficaz y/o a causa de una política de difusión insuficiente. A esos dos puntos fundamentales hay que añadir una serie de quejas sobre el desequilibrio entre París y el resto del país, deficiencias en la protección del patrimonio artístico, incapacidad de respuesta ante las transformaciones culturales generadas por la generalización de las tecnologías de la información y la comunicación y, por último, pero no por ello menos importante, problemas de financiación del empleo en las artes escénicas y en el sector audiovisual, dos sectores fundamentales de la política cultural gubernamental a partir de la crisis de los denominados “intermitentes del espectáculo” del año 2003.⁶

En ese sentido, el “modelo francés” de política cultural está “en crisis”. De hecho, así lo repiten hasta la saciedad estudios recientes que anuncian “el final de un mito” (Dijan, 2005), describen “un sistema agotado” (Abirached, 2005) o critican las “irregularidades” de un “modelo que se ahoga” (Benhamou, 2006) o incluso llega al “hartazgo cultural” (Brossat, 2008), cuando no buscan en el ejemplo estadounidense, antaño antimodelo por excelencia, una fuente de inspiración para empezar sobre unas nuevas bases (Martel, 2006). Dichas valoraciones distan de ser infundadas, como veremos más adelante. Sin embargo, ¿su rigor y recurrencia no son también el producto de una confianza excesiva en un “modelo” cuyo desmoronamiento lamentamos tanto porque sobrevaloramos su coherencia?⁷ ¿Resulta pertinente hablar de crisis para describir una situación que se prolonga en el tiempo y abarca ya casi tres décadas? ¿La retórica de la “crisis”, que por contraste hace que el periodo de tiempo pasado parezca una edad de oro perdida, no corre el riesgo de presentar como coyunturales las dificultades y contradicciones más estructurales, es decir, inscritas precisamente en esta historia cuyo final deplora? Estas son las preguntas que servirán de punto de partida a una breve presentación del sistema francés de política cultural y sus desafíos actuales.

En primer lugar, volveremos sobre los principales fundamentos de ese sistema, sin olvidar las contradicciones que lleva asociadas. A continuación veremos cómo las transformaciones de las relaciones entre ámbito cultural y político⁸ hacen que dichas contradicciones constituyan la base del cuestionamiento de una política cultural cuyo éxito se había basado en su carácter provisional.

5. La “lettre de mission” o declaración de objetivos de Nicolas Sarkozy, presidente de la República Francesa, a Christine Albanel, ministra de Cultura (1 de agosto de 2007).

6. El régimen de intermitencia del espectáculo se refiere al sistema de prestación por desempleo de los artistas y técnicos de las artes escénicas y del sector audiovisual, que debe permitirles cierta continuidad en los ingresos.

7. Aunque el discurso de crisis y la retórica de lamentación también se dan en otros países, la intensidad de las expectativas generadas por la política cultural en Francia, así como el lugar particular que ocupa el ámbito cultural en los debates públicos del país, seguramente explican la fuerte presencia de este tipo de discurso. Y aquí encontramos el camino para un análisis comparado de las posturas públicas adoptadas respecto a las políticas culturales.

8. Utilizamos aquí la noción de ámbito en el sentido que adquiere en la sociología de Pierre Bourdieu (1993).

CONSTRUCCIÓN, CONTRADICCIONES E INFLEXIONES DE UN SISTEMA DE POLÍTICA CULTURAL

La política cultural francesa nunca ha contado con la coherencia de un “modelo”, en el sentido de haber sido expresa y metódicamente diseñada como articulación de un conjunto de principios, objetivos, medios y modos de organización.⁹ Sin embargo, su formación histórica ha ido acompañada del establecimiento de un sistema, a veces titubeante y en parte imprevisible, en el sentido de un conjunto relativamente equilibrado de relaciones entre elementos interdependientes mutuamente reforzados. Un sistema cuyos elementos principales destacaremos a grandes rasgos, prestando especial atención a las ambigüedades que presenta y a las tendencias evolutivas que ha experimentado.

Los orígenes

A menudo se considera que la política cultural francesa se remonta a la herencia secular de la monarquía absoluta. De hecho, desde el siglo XVI se establecen estrechas relaciones entre el Estado y los espacios de producción cultural. Los monarcas son, como la aristocracia y la Iglesia, patrocinadores de las obras de arte. Aún más, la dinámica conflictiva de formación del Estado moderno, en el transcurso de la cual el rey impone su dominio sobre los señores feudales y, posteriormente, su autoridad frente a la Iglesia, genera importantes inversiones artísticas, gestionadas por la superintendencia de edificios reales, una administración *ad hoc* creada en 1535. En esa dinámica competitiva aparecen instituciones que, más allá de afianzar el prestigio real, permiten estructurar de forma duradera la actividad científica, literaria y artística del país. Es el caso de la creación del Collège Royal (actual Collège de France) en 1530 y de la Comédie-Française en 1680. Entretanto, la Academia Francesa (1635) y la Academia de Pintura y Escultura (1648), creadas por el Estado y mantenidas bajo su tutela, constituyen las primeras instancias de enunciación de reglas específicas de la actividad

literaria y artística y sientan las bases de los procesos de potenciación de ciertos ámbitos de la producción cultural (Bourdieu, 1993).

La identificación de esos orígenes remotos parece imponerse con mayor contundencia en la medida en que las etapas posteriores de la formación del Estado-nación también brindan la oportunidad de intervenciones públicas cuyos resultados han configurado la escena cultural de forma duradera. Basta pensar, por ejemplo, en la creación de los Archivos Nacionales (1799) y el museo del Louvre (1793) al inicio de la Revolución Francesa, o en la legislación en materia educativa (leyes de 1881 y 1882) y en la protección del patrimonio histórico (ley de 1913), al principio de la Tercera República Francesa.¹⁰

De este breve repaso histórico conviene recordar que en Francia la formación de una cultura nacional y la génesis de los elementos vertebradores del ámbito cultural están estrechamente relacionadas con el proceso histórico de formación del Estado. De hecho, el Estado no solo ha contribuido a la infraestructura institucional y material del desarrollo cultural. La organización del Estado y la de la cultura se han realizado de forma conjunta, en un proceso de edificación y unificación nacional, como se observa de forma especialmente clara en materia lingüística.

Esta articulación histórica precoz e intensa entre el Estado, la cultura y la nación posiblemente explica las numerosas singularidades de la política cultural francesa. Sin embargo, ¿debemos considerar a Francisco I de Francia o a Luis XIV, a Colbert o a Richelieu como los descubridores de esta política o incluso, en un regreso *ad infinitum* de los eruditos, situar en ellos el origen de las primeras fuentes de las que emerge el Estado moderno? No estamos nada seguros de ello. En primer lugar, porque las reglas elementales del método histórico llevan a desconfiar de la trampa del anacronismo. Un anacronismo que, en ese caso, lleva a ver en la política cultural,

9. Excepto quizás, siguiendo a Urfalino (1996), en el momento de la consolidación de una política de acción cultural en la que las “Maisons de la culture” (centros culturales) constituyen un símbolo y un instrumento, entre 1959 y 1963.

10. Existen numerosas síntesis históricas sobre la cuestión. Remitimos al lector especialmente a la de Poirrier (2000).

producto objetivado de la historia, una noción transhistórica, es decir, sin historia, y a considerar a posteriori los contextos pasados desde el prisma de una realidad aparecida posteriormente –lo que, para retomar la metáfora de Norbert Elias, vendría a ser como considerar que una casa construida según el estilo actual y materiales antiguos es un auténtico testimonio del pasado–. En segundo lugar, porque la génesis de la política cultural contemporánea es todo menos resultado de una historia lineal, que desde ese momento invita a la prudencia respecto a continuidades demasiado evidentes para no ser cegadoras.

Si consideramos como indicadores el uso del término “política cultura” por parte de los agentes históricos, la objetivación de una política de ese tipo en las estructuras institucionales específicas y su encarnación en la función política y administrativa, podemos llegar a asociar la aparición de la política cultural en Francia a la instauración del Ministerio de Asuntos Culturales en 1959. Dicha instauración cobra especial sentido en una historia larga, marcada por hitos antiguos y por toda una serie de limitaciones estructurales, de oportunidades perdidas o de intentos fallidos.¹¹ Sin embargo, resulta irreductible tanto a una consecuencia inevitable de esa historia como al resultado de un proyecto político preexistente.

Un regreso rápido sobre las condiciones de creación del Ministerio de Asuntos Culturales (posteriormente Ministerio de Cultura), símbolo del “modelo francés” de política cultural, permite comprobarlo. De hecho, dicha creación se debe esencialmente a una serie de condiciones coyunturales. El año 1958 es el del retorno al poder del general de Gaulle, en plena guerra de Argelia, tras la instauración de la Quinta República Francesa, cuya constitución se ratifica en octubre. Con el general de Gaulle llega un equipo político en parte nuevo, entre el que figura André Malraux, el “amigo fiel”, escritor célebre y apreciado por la izquierda, especialmente por su compromiso con el bando republicano durante la Guerra Civil Española,

pero también propagandista del partido gaullista la Agrupación del Pueblo Francés (*Rassemblement du Peuple Français*, RPF). Con el cambio de régimen se abre un periodo de intensas reformas para una acción gubernamental reforzada y modernizada y, por consiguiente, la implantación de nuevas políticas. El Ministerio de Asuntos Culturales y la política cultural que crea deben su existencia a la conjunción de ambos factores. No pretendemos caer en el fetichismo del papel de los “grandes hombres” de la historia, sino recordar el lugar decisivo de André Malraux en estas innovaciones. Malraux, ministro desde junio de 1958, en principio no tenía ninguna atribución fija. Además de otros asuntos, como juventud o investigación científica, su papel era el de portavoz del presidente del Consejo, posterior jefe del Estado, cuyo carisma –parafraseando a Max Weber (Weber, 1971)– contribuye a certificar. A pesar de su utilidad política, Malraux no podía permanecer indefinidamente sin cartera. Se inicia así un trabajo de reorganización administrativa cuyo objetivo es, en primer lugar, constituir un ministerio a su medida. De dicha reorganización nace el Ministerio de Asuntos Culturales, en julio de 1959, que se centra esencialmente en potenciar la administración de las artes y las letras, hasta el momento pariente pobre del Ministerio de Educación Nacional, y en incorporar el cine, hasta entonces bajo la tutela del Ministerio de Industria y Comercio.

Contrariamente a la fórmula habitual, en ese momento el órgano debe crear la función que tiene asociada. El bricolaje institucional de donde surge el Ministerio también permite la elaboración de una política cultural considerada por sus promotores como una novedad que rompe con el sistema heredado del siglo XIX y se pone al servicio de un proyecto ambicioso que establece el papel del Estado en la organización social y en la preparación de su futuro, y, desde esa doble perspectiva, conforme al estilo del gobierno instaurado con la Quinta República Francesa.

De hecho, la política cultural francesa no es la simple continuación de una herencia secular ni tampoco el resultado de un proceso “racional” de decisión, sino que es el producto no necesario de la larga historia

11. Sobre estas cuestiones, nos permitimos hacer referencia a nuestros trabajos (Dubois, 2001; Dubois, 2012).

de relaciones entre cultura y Estado y de una corta historia en la que los acuerdos institucionales se establecen en medio de cambios políticos y culturales. Pero el principal enigma histórico no reside tanto en la invención de la política cultural como en su institucionalización, es decir, la imposición de su necesidad social y de su legitimidad política y burocrática, hasta el punto de que la existencia de esa política resulta difícil de cuestionar (lo cual estaba lejos de lograrse a principios de los años sesenta). Veamos ahora cómo, a partir de esos orígenes heterogéneos, emergen y evolucionan los principales elementos constitutivos del sistema de dicha política cultural.

Especificar la cultura

Uno de los principales rasgos distintivos del sistema de política cultural francés radica en el hecho de que en Francia “la” cultura se haya constituido como un dominio circunscrito a la acción pública probablemente antes y con más fuerza que en cualquier otro lugar. Esta distribución lleva indisociablemente a la consolidación de una función de los poderes públicos en materia cultural y a la institucionalización de una definición de la cultura correspondiente.

Volvamos por un momento a la consolidación del Ministerio y de la política cultural gubernamental de principios de los años sesenta. El problema atañe en primer lugar a la organización administrativa de un ámbito competencial que, a pesar de no ser del todo nuevo, pretende ser distinto y autónomo de las estructuras políticas e institucionales de la cultura que habían prevalecido hasta el momento. En otras palabras, se trata básicamente de crear un Ministerio de Asuntos Culturales al lado del poderoso Ministerio de Educación Nacional, del que procede. Sin limitarse a ser una consecuencia de los desafíos de un organigrama, la construcción de la política cultural se produce por diferenciación de la política educativa. De hecho, sus promotores la diferencian tanto de ella que corre el riesgo de ser considerada como uno de sus componentes menores. De forma similar, Malraux y sus primeros altos funcionarios culturales trabajan para disociar el Ministerio y la política que han creado de las instituciones y referencias que a

priori resultan más próximas, como la organización del ocio, la animación o la educación popular. En definitiva, la misión del Ministerio se consolida en primera instancia en relación con la delimitación de su perímetro, definiendo la política cultural de manera indirecta, por lo que no es: ni complemento educativo, ni ocupación del tiempo libre. Esa es una diferencia importante respecto a otros países, en los que los marcos de pensamiento y acción asocian más fácilmente la cultura a otros sectores, como el turismo, la educación o el deporte.

Este modo de consolidar una institución y una misión cultural de Estado lleva a favorecer una definición de la cultura que en un principio resulta bastante restrictiva (Dubois, 2003a). De hecho, aunque la ambición mostrada en los discursos es enorme y con frecuencia hace referencia a un desafío de la civilización, la cultura de la política cultural se limita en un primer momento al ámbito a fin de cuentas clásico del patrimonio seleccionado por la historia del arte y la creación contemporánea legitimada por la crítica erudita. En otras palabras, la política cultural tiene como objetivo la cultura de las élites y relega a infracultura no solo los productos comerciales de las industrias culturales sino también todo lo relacionado con las tradiciones populares, con las actividades de aficionados y, en general, con las formas no institucionales de cultura.

Este legitimismo cultural de Estado, aún con fuerza actualmente, se manifiesta directamente en la manera en la que se formula el objetivo de democratización que constituye la referencia central de las políticas culturales públicas. La democratización cultural no está diseñada en términos de diversificación de las formas culturales, en términos de expresión de la mayoría, ni en términos de promoción de la creatividad. Está diseñada en términos de acceso a bienes culturales escasos y de difusión de dichos bienes. Democratizar es, como recoge el decreto de creación del Ministerio, “hacer que las obras de arte sean accesibles”, pero sin explicarlas ni, lo que es peor, “divulgarlas”, sino poniéndolas a disposición del público. Así, dicha democratización no difiere mucho

de un proyecto de proselitismo y conversión: se trata de convencer a la mayor cantidad de gente posible de que se sumen al culto a la cultura, cuya llave tiene la élite social y cultural. En la práctica, eso conlleva que las medidas adoptadas consistan principalmente en una política de la oferta cultural: proponer a museos, bibliotecas, teatros y otros centros culturales, que han aumentado en número considerablemente, productos culturales cuya calidad esté garantizada por especialistas del sector, siguiendo implícitamente el axioma según el cual la ampliación de la oferta aumenta la demanda.

Aunque actualmente las políticas adoptadas todavía se inscriben ampliamente en esa lógica de la oferta, la oferta cultural institucional se ha visto diversificada a partir del legitimismo estricto de principios de los años sesenta (Dubois, 2003a). Tras la constitución del ministerio de Malraux, como resultado de las polémicas culturales de finales de los sesenta y con el desarrollo de políticas culturales locales, los años setenta fueron testigo de la promoción de formas culturales menos institucionales y “burguesas” en establecimientos culturales que buscaban ser “más cercanos a la vida cotidiana”. Posteriormente, las formas culturales hasta entonces consideradas menores empezaron a beneficiarse del apoyo público, sobre todo a partir de la llegada al poder de la izquierda, en 1981, y con ella el desarrollo de la política cultural bajo el liderazgo del ministro Jack Lang. Las estrategias proselitistas que prolongan lógicamente el legitimismo cultural (difundir *la* cultura) se combinan entonces con estrategias de renovación cultural basadas en una visión más realista de la cultura (promover *las* culturas). Al afirmar la diversidad de las fuentes de creación y al pretender promoverlas, la política ministerial trata de participar activamente en el proceso de consagración constitutivo de la producción social de la “cultura”. Esa función simbólica nueva, aplicada a objetos externos al círculo de la legitimidad cultural (el rock, el cómic, la fotografía, la moda, el patrimonio industrial, más tarde el hip hop, etc.), es similar a un proyecto de renovación en la medida en que pretende conferirles una dignidad que hasta ahora se les había negado. Pero dicha inflexión tiene

sus limitaciones. Sin entrar ahora en el análisis de las consecuencias de las políticas de renovación, que a veces resultan contradictorias, conviene destacar simplemente que la política cultural gubernamental apenas ha integrado a las culturas “marginales” y que los principales medios disponibles se siguen dedicando a formas más institucionales de cultura.

¿Un sistema centralizado?

La cuestión de la definición de la cultura promovida por la política cultural no es ajena a la centralización de dicha política, en la medida en que la cultura legítima francesa procede de instituciones de ámbito nacional ubicadas principalmente en París. Sin embargo, el centralismo de la política cultural francesa no es tan simple ni general como podría parecer a simple vista.

En primer lugar, cabe destacar que no se trata únicamente de un reparto de competencias entre gobierno central y entidades locales. De hecho, “la hegemonía parisina” (Menger, 1993) se debe por igual a la fuerte centralización del poder político y a la concentración en la capital de los principales lugares de poder económico y simbólico que rigen el ámbito cultural (editoriales, medios de comunicación, grandes instituciones, galerías, universidades de prestigio, etc.) y de una parte importante del empleo artístico. Estas tres formas de concentración se refuerzan entre sí, de tal manera que una descentralización político-administrativa (transferencia de competencias culturales del Estado central hacia las entidades locales) por sí sola no puede asegurar una verdadera descentralización cultural (reajuste de la vida cultural entre la capital y el resto del territorio).

La preeminencia del centro en el sistema francés de política cultural se da en varios niveles y remite a lógicas heterogéneas. Destacaremos las tres más importantes. La primera es la de las relaciones de fuerzas políticas e institucionales. Cuando se inició la política cultural, su gran centralización no era en absoluto inevitable. Los municipios podían presumir de cierta experiencia en la materia y las instancias de debate para la elaboración de una política nacional

a partir de experiencias locales desarrollaron en ese periodo una actividad notable (Comité d'histoire, 1997; Dubois et al., 2012). Sin embargo, consideraciones políticas (dichas instancias contaban con representantes principalmente comunistas) y de estrategia institucional para reafirmar la autoridad de un Ministerio de Asuntos Culturales todavía frágil hicieron que la política cultural se desarrollara principalmente a nivel central. Posteriormente, la consolidación institucional del Ministerio de Cultura y el auge conseguido en la década de los ochenta atravesaron el gran desarrollo de una administración descentralizada, presente en el conjunto del territorio nacional. Las Direcciones Regionales de Asuntos Culturales, una especie de prefecturas culturales bajo la autoridad del Ministerio, contribuyeron ampliamente a la difusión de las directrices definidas a nivel central y conservaron localmente posiciones de liderazgo gracias a su experiencia y a su posición de interlocutor obligado y de financiador.¹²

Más allá de estas cuestiones institucionales, entendemos que el papel preponderante del centro se establece al mismo tiempo en el plano simbólico y cultural. El Ministerio de Cultura, acumulando recursos financieros, experiencia y redes de contactos de la esfera cultural, se consolidó como institución con una posición hegemónica en la definición de la cultura y la calidad cultural. Así, el proyecto proselitista de la democratización cultural adoptó la forma de una difusión de la cultura del centro a la periferia. Y a pesar de importantes inflexiones, hay que reconocer que las políticas culturales (incluida la posterior descentralización de los años ochenta) favorecieron más la cultura nacional que la diversidad cultural local o la aparición de polos de equilibrio fuera de la capital.

Finalmente, conviene recordar que la concentración cultural en la capital también radica en las opciones políticas o, como mínimo, procede de lógicas contra las que los gobiernos sucesivos no han combatido con demasiada decisión, por decirlo eufemísticamente. De hecho, la política cultural conduce a una dimensión

de proyección internacional que, más allá de una presencia en el extranjero sobre la que volveremos más adelante, pasa ampliamente por el atractivo y el prestigio de la capital, lo que ha contribuido a reforzar el desequilibrio entre París y el resto del territorio. Esas opciones políticas son especialmente visibles, en todos los sentidos del término, en la concentración de las “grandes obras” culturales en París, del “gran Louvre” al museo del Quai Branly, de la Ópera de la Bastilla a la Ciudad de la Música. Una concentración que contribuye así a reforzar el desequilibrio presupuestario en favor de una ciudad más que provista de centros culturales.¹³ Una concentración, por otro lado, que no es solo el resultado de un “acto autoritario”. También se debe a la concentración de los medios culturales en la capital, que lleva, por así decirlo, a ofrecer todavía más a quienes ya tienen mucho, en la medida en que a cambio garantizan la viabilidad de las nuevas inversiones. Así, por ejemplo, la costosa construcción de una nueva biblioteca en París cuando las bibliotecas de las grandes ciudades universitarias suelen ser deficientes obedece a una lógica implacable: París es el lugar donde un establecimiento de esas características seguramente será más frecuentado.

No obstante, ¿podemos quedarnos en la constatación de una gran centralización cultural y limitar el examen de la política cultural francesa al ámbito central? Desde luego que no. De hecho, los tres niveles de entidades locales, municipios y departamentos y regiones, intervienen en el ámbito cultural, e incluso representan una parte superior a la del Ministerio de Cultura a escala nacional por lo que a gasto cultural público se refiere. Los municipios son los primeros, cronológicamente y por orden de importancia, en intervenir en dicho ámbito. Desde finales del siglo XIX, la ley les confiere autoridad para hacerlo libremente, lo cual permite la creación de muchos teatros, museos y bibliotecas. La cultura, ámbito de competencia poco

12. Actualmente dicho liderazgo está muy cuestionado, como veremos más adelante.

13. Actualmente las inversiones se reparten casi equitativamente entre la región parisina y el resto del territorio nacional; si bien es cierto que hasta principios del año 2000 el reparto estaba muy desequilibrado en favor de París y de la Île-de-France. Fuente: Ministère de la Culture et de la Communication.

codificado jurídicamente al tiempo que portador de simbolismo, constituye desde entonces un ámbito de innovación para los representantes locales, a menudo de izquierdas. Es el caso del “socialismo municipal” de principios del siglo xx, en el “cinturón rojo” de París durante el periodo de entreguerras y a partir de los años cincuenta, y más tarde en las ciudades conquistadas por los representantes de la izquierda, a menudo surgidos del medio asociativo, que en los años setenta hacen de la cultura un terreno privilegiado de la “democracia participativa” y de la satisfacción de las aspiraciones de las “nuevas clases medias” que los han llevado al poder (profesores, trabajadores sociales y otros titulados, a menudo de origen popular). Así, incluso con anterioridad a las leyes de descentralización de 1982 y 1983, que básicamente ratifican lo ya existente, se inicia el desarrollo de las políticas culturales de las ciudades (Saez, 2003). Desde hace tiempo, y contrariamente a la consideración habitual, en Francia la financiación pública de la cultura es obra mayoritariamente de las entidades territoriales. Su gasto cultural ascendía a 7.600 millones de euros en 2010, cuando el presupuesto del Ministerio de Cultura es de 3.400 millones de euros para 2016, incluyendo al sector audiovisual y las ayudas a la prensa. El resto de ministerios cuenta con un presupuesto cultural, también para 2016, de cerca de 4.000 millones, para la conservación del patrimonio, los intercambios culturales internacionales (Ministerio de Asuntos Exteriores) o incluso la educación artística y la acción cultural (Ministerio de Educación) (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016: 81-104).

Al permitir la constitución de gobiernos municipales mucho más autónomos, inmersos en una competición por atraer turismo y empleo en la que la “imagen” (y, por lo tanto, la cultura) representa un papel decisivo, la descentralización se muestra más favorable al desarrollo de políticas culturales locales puesto que se da en un momento en el que, a nivel nacional, el gobierno nunca ha invertido tanto en ese ámbito. Y entonces se produce una situación de la política cultural francesa que podríamos calificar de eufórica: un desarrollo conjunto de intervenciones nacionales y locales en un equilibrio que satisface provisionalmente a unos y otros, la ambición aún no frustrada de la

democratización cultural, una apertura que suaviza las jerarquías culturales sin cuestionarlas y la presentación de numerosos festivales y equipamientos nuevos, para satisfacción de los representantes que los inauguran y de los agentes culturales que los promueven. Este momento resulta decisivo en la organización del sistema francés de política cultural, pero también entraña alguna de las dificultades actuales.

Artistas, intelectuales y Estado: alianzas y competencias

Uno de los puntos que distinguen una política cultural en el sentido actual del término radica en la sustitución de la relación frontal entre el artista y la autoridad (Elias, 1991), característica de la falta de un ámbito autónomo de producción cultural y de una débil especialización interna del aparato del Estado, por un sistema de relaciones mucho más complejo entre agentes interdependientes, que conduce especialmente a la intervención de intermediarios entre productores culturales y responsables políticos. A falta de poder establecer con precisión estas configuraciones y sus cambios, nos conformaremos con hacer referencia a las tendencias que se plantean en cinco categorías principales de agentes.

Paradójicamente, los artistas tuvieron poca presencia en la definición inicial de la política cultural; debido especialmente al hecho de que el nuevo ministerio temía la influencia de las Academias, aún importantes a principios de los años sesenta y consideradas responsables de la esclerosis del “sistema de las bellas artes” en la Tercera República Francesa. Por otro lado, son numerosos los artistas que manifiestan su desconfianza respecto a una política no “de las artes” sino “de la cultura”¹⁴ y a una institución sospechosa de estar burocratizada que, en palabras de Eugène Ionesco, debería limitarse a ser un “ministerio de suministros” para los artistas.¹⁵ En términos generales, no hay que sobreestimar la adhesión de los artistas a una política dirigida por un Estado que constituye tradicionalmente el blanco de sus críticas (al menos en sus inicios). De este modo, academicismo

14. Como Jean Dubuffet en su ensayo *Asphyxiante culture*, de 1968.

15. Eugène Ionesco en *Le Figaro*, 3 de agosto de 1974.

y subversión constituyen los dos polos opuestos de una tensión estructural de las relaciones entre artistas y políticas culturales. El academicismo, a través de su expresión estética, designada con el nombre infamante de arte oficial, constituye algo más que una tendencia real, en todo caso un punto de retorno denunciado con regularidad, y en ese sentido estructura las relaciones y los debates. Esa figura negativa constituye todo lo que intenta evitar el artista que busca el reconocimiento de sus compañeros. Al mismo tiempo, quienes se oponen a la política cultural enarbolan sus tesis para denunciar lo que a su juicio es uno de los males inevitables de la intervención cultural pública: la imposición de una estética oficial en favor de las relaciones de corte que se instaurarían entre el poder político y “sus” artistas. El artista “subversivo” a priori constituye su simétrico inverso. Se trata de una figura importante en Francia en la medida en que los artistas históricamente se han considerado como tales, oponiéndose a los poderes establecidos y, por lo tanto, al Estado. Esta figura remite al papel político que pueden reivindicar los artistas, junto con los agentes políticos oficiales, e igualmente remite de forma más general a una cuestión fundamental de las políticas y los modos de legitimación artísticos: ¿puede un artista deber su consagración a instituciones que dependen del Estado? A partir de dichas tensiones podemos deducir la relación ambivalente de los artistas con la política gubernamental. Son, al mismo tiempo, los primeros “clientes” y los primeros críticos, los beneficiarios y los eternos decepcionados, aunque solo sea porque la expansión de la política cultural ha generado un crecimiento de las peticiones de apoyo imposible de satisfacer.

La misma ambivalencia puede identificarse en los intelectuales, atrapados entre la experiencia y la crítica. Los intelectuales representan tradicionalmente un papel importante en la política francesa, en un sentido tal vez próximo a la “política literaria” descrita por Tocqueville en *L'ancien régime et la révolution*, es decir, en nombre de los principios y valores universales, a través de un discurso bien construido y repleto de referencias. Sin abandonar necesaria y totalmente esa postura crítica, los intelectuales representan el papel de auxiliares de la política cultural: realizan estudios

sociológicos que permiten teorizar y legitimar el proyecto de democratización, participan en comisiones y producen una literatura de acompañamiento que alimenta las bases de la acción pública o que, en todo caso, la hace visible. Sin embargo, dicha participación no está exenta de dificultades, como atestigua el rápido fracaso de la creación de una gran instancia de debate sobre las opciones culturales. Se trata de una política intelectual de Estado que interfiere en el papel político de los intelectuales. Así, a principios de los años ochenta, la izquierda en el poder lamenta el “silencio de los intelectuales”, es decir, la debilidad de su apoyo público a la política gubernamental. Más tarde, como veremos, la política cultural constituye precisamente un terreno privilegiado para que un nuevo sector del ámbito intelectual la utilice como blanco de sus críticas.

Conviene señalar que en Francia los intelectuales apenas ocupan cargos políticos relevantes, a pesar de tener muchas veces un papel político importante. A nivel nacional, una gran parte de los políticos proviene de “escuelas de poder” que los forman en economía y administración, cada vez más desde el inicio de la Quinta República Francesa. Este dato morfológico tiene una consecuencia: el distanciamiento respecto a los medios y las preocupaciones culturales de unos políticos cada vez menos formados en “humanidades” y en referencias literarias, dos elementos que constituyen el capital cultural de sus ancestros. Si las figuras de Malraux y Lang son omnipresentes, al mismo tiempo resultan excepcionales. Además, una de las dificultades con las que se encuentran todos los ministros de Cultura es cómo dar forma a una política en un sector particularmente sensible en el que se tiene poca o ninguna legitimidad específica. A partir del año 2000, el nombramiento de ministros con un perfil de administradores culturales¹⁶ no ha conseguido

16. Catherine Tasca (2000-2002), alta funcionaria en el Ministerio de Cultura de Francia desde finales de los años sesenta, con una carrera profesional completamente desarrollada en este ámbito. Jean-Jacques Aillagon (2002-2004), entre otras cosas, expresidente del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges-Pompidou. Audrey Azoulay, ministra de Cultura desde 2014, ha desarrollado gran parte de su

resolver del todo el problema. Contrariamente a otros sectores de la acción pública, la cultura rara vez da pie a la especialización de las carreras políticas. Ello no impide, sin embargo, la adquisición de una experiencia política en la materia, que ha llegado a tener cierta importancia entre los representantes de las grandes ciudades, por ejemplo. Lo que importa destacar aquí es que la institucionalización de las políticas culturales ha cuestionado ampliamente las formas más directas y primarias de censura o instrumentalización de la cultura por parte de los agentes políticos. Ello no significa que hayan desaparecido los riesgos, sino simplemente que a partir de ahora hacen referencia a aspectos más complejos, que en parte protegen a los artistas y agentes culturales; lo cual supone, por otro lado, hacer de la evolución de dicho sistema de relaciones institucionalizado un importante desafío para la libertad del arte y la cultura.

Ahora los mediadores y administradores culturales están implicados en dicho sistema, en el que tienen un papel de intermediarios que los sitúa a menudo en una posición central. De hecho, la institucionalización de la política cultural ha pasado por un proceso de especialización y profesionalización de dichos administradores culturales. Así ocurre en la administración central del Ministerio de Cultura, en los servicios culturales locales y, de forma más general, en la gestión de lo que se ha dado en llamar los “proyectos culturales”, ya sean impulsados desde las instituciones o por asociaciones o estructuras privadas. El desarrollo de las políticas culturales ha ido acompañado, de hecho, de la invención y el desarrollo de puestos de trabajo en gestión cultural. Sus responsables ven en ellas una garantía de calidad cultural y de competencia organizativa, que dejan atrás la buena voluntad y la falta de competencia de voluntarios y otros militantes culturales. Otros ven los riesgos de una burocratización de la cultura, de su homogeneización y de su desaparición tras las nuevas ocupaciones administrativas. Estos aspectos positivos y negativos no son incompatibles; en cualquier caso, la

importancia de los mediadores es un elemento esencial de la gestión de las políticas culturales, precisamente por la posición de interfaz que aseguran, especialmente entre productores culturales y políticos.

No podemos terminar esta visión general sin referirnos al papel de los medios de comunicación, que en muchos aspectos resultan decisivos en el sistema de relaciones y legitimaciones cruzadas. Retomemos algunas de las tensiones mencionadas anteriormente. Lo que se conoce tradicionalmente como instrumentalización política de la cultura se refiere ahora a las expectativas sobre las repercusiones mediáticas respecto a las operaciones culturales que apoyan a los poderes públicos. Y aunque los medios de comunicación ejercen un efecto de “censura” al seleccionar aquello que consideran digno de atención, también se apresuran a denunciar las veleidades de la censura política que no se corresponde con su concepción de la libertad artística. En pocas palabras, más allá de algunos ejemplos extremos, las relaciones entre arte y política ya están *mediatizadas* en el doble sentido del término. Primero, porque los medios de comunicación hablan de ello; después, y por la misma razón, porque dichos medios tienen un papel de intermediario en esas relaciones. Su concentración parisina es, por lo demás, un factor más del centralismo cultural. Más allá incluso de lo que publican los medios de comunicación sobre política cultural, que resulta especialmente importante en este ámbito, en el que la reputación y el símbolo son enormemente activos, la prensa cultural y también las grandes cabeceras de información general son parte interesada del sistema de política cultural.

CONTRADICCIONES FUNDACIONALES NO SUPERADAS

Resulta necesario volver sobre algunos de los principales elementos vertebradores de la política cultural francesa y, por lo tanto, sobre las lógicas de su organización histórica, sobre todo porque los problemas y retos actuales solo pueden entenderse teniéndolos en cuenta. Por un lado, porque la situación actual puede hacer temer el cuestionamiento de esta herencia; por el otro, porque los problemas

carrera de alta funcionaria en este ministerio, ocupándose especialmente del cine.

a los que nos enfrentamos actualmente aparecen en parte como la revelación evidente de contradicciones que ya estaban presentes hace tiempo.

Más allá de sus diferencias, el debilitamiento de los “fundamentos” de la política cultural hace referencia a una forma de des-especificación de dicha política, es decir, al cuestionamiento de su constitución como ámbito separado de la acción pública, dotado de su propia lógica. Por lo tanto, las formas, la organización e incluso la razón de ser de una intervención cultural pública son los principales elementos cuestionados. Esta des-especificación se centra en un problema fundamental: el de la imposición de lógicas no culturales al tratamiento de asuntos culturales.

*El cuestionamiento de un principio fundacional:
el fracaso de la democratización cultural*

El cuestionamiento de un principio fundacional puede verse en primer lugar en lo que se ha dado en llamar el fracaso de la democratización cultural. Este objetivo ha servido de estandarte y de principio de legitimación para la política cultural pública y ha constituido una creencia compartida entre administradores, políticos y agentes culturales, o en todo caso ha servido de referencia suficientemente general para ser compartida. La democratización cultural es, por así decir, como un cajón de sastre o, mejor dicho, un “principio de sastre” que podemos llenar con muchas cosas: una referencia política a la democracia y a la igualdad, programas públicos debidamente cuantificados, la misión de los artistas con respecto al pueblo, etc. Así, el fracaso de la democratización cultural es en cierto sentido tanto el cuestionamiento de una creencia compartida y de un *modus vivendi* de los agentes de la política cultural como los resultados objetivamente decepcionantes de la intervención pública llevada a cabo en su nombre. Dicha creencia ha sido cuestionada, entre otros motivos, en favor de las transformaciones del campo intelectual y del papel de los intelectuales en la política cultural. Si, por abreviar, a lo largo del primer periodo de la política cultural la mayoría de dichos intelectuales se sumaba al proyecto de democratización, el aumento gradual de intelectuales conservadores ha cambiado

la situación. En realidad, estos últimos han centrado los debates sobre política cultural a partir de finales de los años ochenta, imponiendo la tesis de una desviación de la idea democrática inicial debido a las inflexiones “relativistas” de la política cultural y denunciando la vacuidad de un proyecto que ponía en peligro la verdadera cultura,¹⁷ al desacralizarla.

Dichas críticas se han alimentado de resultados estadísticos que ponen de manifiesto el efecto limitado de las políticas de democratización. De ese modo, la estadística cultural francesa forjada en una lógica de legitimación de las políticas culturales se les ha vuelto en contra a partir de finales de los años ochenta (Dubois, 2003b). Nos referimos, básicamente, a las encuestas sobre las “prácticas culturales de los franceses” llevadas a cabo bajo la dirección del Ministerio de Cultura (Donnat, 1998). Ante todo, dichas encuestas permiten destacar una ausencia de evolución (o en todo caso su carácter limitado) en el reparto social de las prácticas culturales. Dicho de otro modo, la democratización cultural habría fracasado porque la distancia entre categorías sociales respecto a las prácticas culturales realmente no ha disminuido, y porque quienes no tenían acceso a la cultura continúan sin tenerlo. La política cultural, en cambio, ha permitido la intensificación de dichas prácticas en los grupos sociales ya predispuestos a la cultura (clases medias y altas con titulación). Una constatación que adquiere mayor importancia si se tiene en cuenta que en el periodo de referencia la prolongación de la duración de los estudios y la importante ampliación del acceso a la enseñanza superior harían esperar un crecimiento de las prácticas culturales y un reparto social más equitativo. Más aún, los importantes esfuerzos realizados para el desarrollo de redes de bibliotecas públicas no han frenado la caída de la práctica cultural por excelencia, la lectura, ya que se ha producido una disminución del número anual de libros leídos. Al mismo tiempo, el consumo de televisión y música en diferentes formatos ha aumentado considerablemente, pero se trata de

17. Finkelkraut (1987) y Fumaroli (1991) son los principales ejemplos de estas críticas conservadoras. Para dichas discusiones, véase Dubois (2012).

prácticas que quedan fuera de la acción pública y que, por otro lado, hacen referencia al universo de la cultura denominada “comercial”.

No podemos desarrollar aquí el análisis de una realidad evidentemente compleja, que implicaría una reflexión sobre los métodos de elaboración de dichas estadísticas y numerosos matices y complementos.¹⁸ Solo destacaremos dos cosas. En primer lugar, estas constataciones reiteradas, que debilitan la creencia fundacional sobre la democratización cultural, han alimentado ampliamente una duda persistente sobre los fundamentos y la legitimidad de una política cultural. De hecho, la cuestión no se ha planteado para ofrecer una manera alternativa de alcanzar el objetivo de democratización¹⁹ sino en el sentido de búsqueda de un objetivo alternativo. Esta búsqueda infructuosa, que dura ya veinte años, participa intensamente en el desencanto que caracteriza a las políticas culturales contemporáneas. Además, el débil impacto de la política cultural sobre la democratización de las prácticas culturales no resulta sorprendente si se tienen en cuenta las principales directrices de dicha política. La combinación de intereses profesionales y políticos ha favorecido una política de la oferta que apenas puede modificar las determinaciones sociales que conducen (o no) hacia los museos o los teatros. Indudablemente, la lógica de especialización política y cultural que ha llevado a la constitución del Ministerio de Cultura al margen del Ministerio de Educación Nacional –cuando no contra él– resulta históricamente necesaria, y, por otro lado, ha producido efectos vertebradores a largo plazo. Ahora bien, esta división institucional lleva a la aberración sociológica, identificable desde el origen. ¿Cómo separar efectivamente cultura y educación? ¿Y cómo pretender reducir las desigualdades sociales de acceso al arte y la cultura cuando se sabe, desde los primeros trabajos sociológicos sobre el tema, que la escolarización es un factor decisivo?²⁰ Hace tiempo

que se ha planteado el establecimiento de una política cultural encaminada a hacer de la escuela un medio de democratización cultural, a través de las enseñanzas artísticas y de programas de sensibilización, pero se trata de una antigua reivindicación de la política cultural francesa, sin una verdadera oposición pero sin promotores que por ahora hayan permitido también asegurar su realización.

Podrían formularse consideraciones parecidas respecto a otra herencia en la definición del perímetro de la política cultural: la ausencia de la televisión. Aunque en un principio se explica por cuestiones políticas (en los años sesenta existía un control político directo sobre la televisión) y, al mismo tiempo, por determinadas concepciones de la cultura (la visión clásica y legitimista impide considerar la televisión como un medio de cultura), las evoluciones posteriores no han paliado este olvido. De hecho, se ha actuado en un sentido contrario, ya que la dimensión propiamente “cultural” de la televisión (difusión de películas de autor; emisiones literarias, musicales y artísticas; retransmisiones de obras de teatro o conciertos) no ha hecho más que disminuir.²¹

Una situación crítica en sectores cruciales

El cuestionamiento de la creencia genérica en la democratización viene acompañado de dificultades más sectoriales. Mencionaremos dos ejemplos en sectores que en muchos aspectos son centrales en la política cultural francesa: el patrimonio y las artes escénicas.

La dimensión patrimonial de la política cultural sigue siendo muy importante. Constituye la base más antigua y menos cuestionada de la intervención estatal. Un importante proceso de patrimonialización ha llevado a la multiplicación de lugares protegidos, museos de memoria y otras formas de revalorización de las huellas del pasado. Sin embargo, la protección

18. Para una síntesis, véase Wallach (2006).

19. A este respecto, los proyectos en curso sobre la gratuidad parcial de los museos no resultan nada alentadores.

20. Véase Bourdieu (1966); para una actualización y un examen en profundidad, véase Coulangeon (2003).

21. La creación de la cadena cultural franco-alemana Arte tiene muy poco peso en un panorama audiovisual abierto a la competencia privada desde 1984 y cada vez más alineada con el modelo de “entretenimiento” y la guerra de audiencias.

de una parte importante de los monumentos históricos genera preocupación: un informe ministerial ha determinado que uno de cada cinco corre peligro. Los importantes gastos de la política patrimonial, en un periodo de reducción del gasto público, llevan al Estado central a intentar diversificar las fuentes de financiación. El hecho de recurrir a mecenas privados y, aún más, la delegación de la gestión de instalaciones o monumentos en empresas privadas, acrecienta el temor de que la explotación comercial prevalezca por encima de las preocupaciones patrimoniales. Una nueva fase de descentralización iniciada en 2003 lleva a tomar en consideración el traspaso de ciertos monumentos históricos nacionales a las administraciones locales, capaces de asegurar su gestión. Más allá de la dimensión simbólica del “abandono” de elementos del patrimonio nacional por parte del Estado central, estos traspasos plantean numerosas preguntas. De hecho, aunque las autoridades locales pueden ser capaces de asegurar una buena valorización del patrimonio, existen riesgos respecto a la desaparición de los criterios históricos y artísticos en favor de criterios de atracción turística, y respecto a la capacidad financiera de dichas autoridades para asegurar un mantenimiento a largo plazo, en cuyo caso la descentralización estaría enmascarando una privatización.

Centrémonos ahora en el segundo ejemplo de dificultad sectorial: el empleo en las artes escénicas. Tradicionalmente, dicho sector ha sido esencial en la política cultural francesa, debido a los vínculos entre la historia del teatro y la formación de la política cultural (especialmente entorno a la cuestión de la democratización), debido a su importante peso en el presupuesto ministerial y, finalmente, porque los profesionales del teatro son especialmente activos y visibles públicamente. El empleo cultural constituye asimismo un eje del discurso político, que alguna vez ha justificado el gasto público por las posibilidades de nuevos puestos de trabajo en el sector. Sin embargo, la gestión del empleo en las artes escénicas se convirtió en un problema a principios de los años ochenta. Contrariamente a lo que ocurre en Alemania, un país en el que actores y técnicos del espectáculo pueden

beneficiarse de puestos de trabajo fijos, en Francia generalmente tienen una duración determinada. Los periodos intermedios entre dos contratos están cubiertos por un sistema de prestación por desempleo financiado por los empleadores y el conjunto de asalariados, según un sistema derogatorio que tiene en cuenta las particularidades del empleo discontinuo propias del sector: el régimen de los intermitentes del espectáculo. Dicho de otro modo, la defensa del empleo cultural y la aceptación de los riesgos relacionados con sus particularidades no están aseguradas por políticas e instituciones culturales sino por el organismo paritario encargado de la prestación por desempleo en su conjunto. Este sistema fue muy cuestionado cuando a la masificación del desempleo y a los subsiguientes problemas de financiación de sus prestaciones se añadió a partir de los años ochenta un aumento importante del número de candidatos a empleos del sector del espectáculo. Dicho aumento no vino acompañado de un aumento proporcional de ofertas de trabajo (Menger, 2005), lo que llevó a la multiplicación del número de actores y técnicos del espectáculo indemnizados en virtud del régimen de los intermitentes del espectáculo,²² por no mencionar a quienes intentan acceder a él sin éxito. Dicho aumento tiene múltiples causas, entre las que figuran el incremento de la oferta cultural pública, pero también el uso generalizado del empleo intermitente por parte de empresas de producción audiovisual privadas.²³ Y así se ha llegado a la siguiente paradoja: al no ser tratado según la lógica y las instancias culturales, el problema del régimen de los intermitentes se ha dejado en manos de agentes sociales más interesados en el ahorro que en la vida cultural. En 2003, las condiciones de indemnización de los trabajadores del espectáculo y el sector audiovisual se endurecieron drásticamente, sin que el Ministerio de Cultura pudiera intervenir realmente en la negociación. El importante movimiento social que generó dicha

22. Multiplicación por casi uno y medio en el periodo de 1997 a 2003, año en el que el número de beneficiarios alcanzó casi las 100.000 personas.

23. Estas empresas privadas también trabajan con cadenas públicas.

reforma obligó a cancelar numerosos festivales, entre ellos el emblemático festival de Avignon, en el verano de 2003, lo que supuso no solo la reivindicación del mantenimiento de los derechos categoriales de los trabajadores del espectáculo sino también la denuncia de la mala gestión de un gobierno de la cultura incapaz de ofrecer una respuesta a un problema de tal envergadura (Sinigaglia, 2008). La crisis del régimen de los intermitentes del espectáculo ha vuelto a poner de manifiesto que lo que denominamos “crisis de la política cultural francesa” no es otra cosa que el desenlace actual de problemas que vienen de lejos. Y la revelación de las ambigüedades de ese sistema de financiación, en otro tiempo ocultas, ha contribuido al descrédito de una política considerada insuficiente en ese ámbito. A partir del año 2000, los ministros de Cultura que se han sucedido han tenido que hacer frente a esta “crisis de los intermitentes” que afecta directamente a un sector estratégico de la política cultural pero sobre la que tienen poco control. De hecho, el régimen de los intermitentes del espectáculo está gestionado, junto con el resto de prestaciones por desempleo, por los agentes sociales (organizaciones patronales y sindicales) y el Ministerio de Trabajo. Sin embargo, un acuerdo alcanzado en la primavera de 2016 podría resolver el problema parcialmente y de manera provisional, lo que sin duda supondría un elemento positivo del balance cultural de los cinco años de gobierno de François Hollande.

¿Las políticas culturales pueden disolverse en la gestión cultural?

Como hemos visto en los problemas del patrimonio y de las artes escénicas, las políticas culturales están sumidas en problemas de organización, gestión y financiación cuya apariencia técnica no debe hacernos olvidar sus importantes desafíos políticos y culturales.

En primer lugar, la herencia de los años “eufóricos” a la que nos hemos referido anteriormente, con la multiplicación de equipamientos culturales, lleva a que el grueso del presupuesto cultural público quede absorbido por el funcionamiento de dichos equipamientos. Ello reduce a la mínima expresión los créditos de intervención y, consecuentemente,

la ejecución de nuevos proyectos o el apoyo a acciones culturales menos institucionales. Por sí solas, ocho grandes instituciones absorben casi el 20 % del presupuesto aprobado por el Ministerio de Cultura, todas ellas ubicadas en París.²⁴ Otro dato: los gastos de personal y de funcionamiento y servicio del Ministerio representan más de la cuarta parte del presupuesto. Esta asfixia planificada afecta también a un gran número de ciudades francesas. Una situación de casi bloqueo financiero que lleva a un endurecimiento de las políticas culturales sobre la cultura institucional y obstaculiza el impulso de nuevos proyectos que hasta el momento permitían acreditar la imagen de dinamismo e innovación asociada a dichas políticas. De hecho, lleva a limitar lo que denominamos *política* cultural a la *gestión* de lo existente. De todo ello resultan las relaciones deterioradas entre los representantes políticos culturales, cuyo margen de maniobra se reduce al mínimo, y artistas y profesionales de la cultura, posicionados ideológicamente, ya sea en una posición defensiva a favor del mantenimiento de lo que han realizado, en una posición reivindicativa para acceder a recursos ahora escasos o decepcionados de que sus propuestas no se lleven a cabo. De ello deducimos lo siguiente: lo que identificamos como la “crisis” de la política cultural no consiste necesariamente en su desmantelamiento organizado,²⁵ sino en el mantenimiento mal que bien de una situación estancada, marcada por los problemas materiales y generadora de frustraciones.

El segundo problema, aparentemente técnico y que remite a grandes desafíos políticos y culturales, es el reparto de competencias entre distintos niveles de poderes públicos. La descentralización no ha dado lugar a un reparto claro de las competencias en materia cultural, sino que más bien ha favorecido

24. Biblioteca Nacional de Francia, Ópera, Centro Georges-Pompidou, Ciudad de las Ciencias y de la Industria, Grande Halle de la Vilette, Ciudad de la Música, museo del Louvre y Comédie-Française.

25. Al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con la protección social.

las duplicaciones y ha aumentado la complejidad de la gestión de los proyectos culturales. Estado, ciudades, departamentos y regiones tienen perímetros de intervención en gran medida coincidentes. En un principio, el sistema denominado de financiación cruzada debía tener una ventaja: la de permitir, mediante el apoyo conjunto de varios niveles de la administración, el mantenimiento de una mayor independencia de los operadores culturales, evitando riesgos de subordinación a un financiador único. Esta preocupación no es infundada, pero el sistema presenta limitaciones importantes. En primer lugar, porque en vez de compensarse y equilibrarse, los apoyos de los tres principales financiadores públicos (ciudades, regiones y Estado) a menudo están subordinados unos a otros, sin que ninguno de ellos pueda intervenir al margen del otro. En segundo lugar, porque tal situación lleva a que las diferentes políticas culturales sean menos visibles, incluso para los agentes culturales. Por último, porque si bien dicho sistema se ajustó a un periodo concreto de desarrollo de la financiación cultural pública, también favorece los efectos de cierre mencionados anteriormente en el momento de su reducción.

Dicho sistema de acción cultural compleja, que agrupa al Estado y a las administraciones locales, ha cambiado considerablemente en el transcurso de las últimas décadas. El papel de árbitro del Ministerio de Cultura, sobre todo a través de la Direcciones Regionales de Asuntos Culturales, se ha visto debilitado, por un lado, por la limitación de las posibilidades de intervención ministerial resultado del agotamiento de los recursos financieros disponibles y, por otro lado, por el hecho de que las administraciones locales, cuya capacidad financiera ha aumentado proporcionalmente y cuya especialización cultural se ha desarrollado intensamente, se han liberado de lo que podría suponer una dependencia financiera y simbólica respecto al Estado central. Ahí reside otro de los elementos fundamentales de la “crisis del modelo francés” de política cultural: el Estado central ya no tiene el papel de “piloto” que tradicionalmente se le supone o que reivindica. En esta nueva configuración, la vida cultural es más dependiente de los representantes locales, que

a menudo participan en ella de una manera que se considera beneficiosa para los agentes implicados. En gran medida, y al margen de su afiliación política, los representantes locales se enfrentan a una serie de limitaciones que se pueden relacionar con sus orientaciones culturales. En primer lugar, la limitación del desarrollo económico territorial, que actualmente constituye el principal criterio de evaluación de su gestión, hace que las lógicas relacionadas con la atracción de empresas o de turismo puedan estar muy presentes en la acción cultural local, a riesgo de relegar las lógicas propiamente culturales a un segundo plano. Las limitaciones del juego político local, además, pueden llevar a priorizar la cultura “que demanda el público” (es decir, los electores), en detrimento de opciones culturales más ambiciosas, y a veces volverse contra los productores culturales que hieren la sensibilidad de dicho público o que simplemente tienen una forma de expresión que no se ajusta exactamente a él. De forma más general, distintas cuestiones han alimentado recientemente la crónica cultural, como consecuencia de inoportunas intervenciones de los representantes locales en la oferta cultural y de conflictos con artistas o profesionales de la cultura, quienes manifiestan cierta predisposición a esperar que el Estado represente un papel de árbitro, lo cual, por las distintas razones que acabamos de esgrimir, resulta cada vez menos probable.

En ese contexto, el hecho de recurrir a fondos privados a través del mecenazgo, tradicionalmente poco presente en Francia, es cada vez mayor. Se trata de un tercer aspecto financiero y organizativo, con importantes implicaciones. Los partidarios del mecenazgo alaban la flexibilidad de la financiación privada y argumentan que mayores ingresos siempre suponen un beneficio para la cultura. Los detractores, por su parte, a menudo quedan relegados a meros intervencionistas anticuados, de modo que resulta difícil abordar dicha cuestión desde un prisma no ideológico. Para intentar una reflexión en ese sentido, hay que superar la idea de que el mecenazgo resulta en sí mismo “bueno” o “malo” para la cultura e intentar determinar el papel que puede tener su desarrollo en una situación cultural determinada. Así,

conviene tener en cuenta algunas consideraciones. En primer lugar, en Francia una parte importante del mecenazgo lo han llevado a cabo, hasta la fecha, empresas públicas o próximas al Estado, lo que relativiza la oposición entre tipos de financiación (Rozier, 2003).²⁶ En segundo lugar, el desarrollo del mecenazgo también está sometido a elecciones políticas: las que se refieren a deducciones fiscales susceptibles de favorecerlo. Finalmente, debido a dichas desgravaciones, es probable que el desarrollo del mecenazgo privado acabe en un empate técnico para la financiación de la cultura, en la medida en que la pérdida de beneficios en ingresos fiscales a la larga será repercutido en los presupuestos culturales públicos. En ese sentido, el mecenazgo no contribuirá a dedicar globalmente “más dinero a la cultura”, sino más bien a organizar el traspaso de la oferta cultural a empresas privadas. Así, volvemos sobre una cuestión ideológica: ¿se trata de algo bueno o malo? También en ese caso conviene contextualizar: Francia no tiene una tradición de *evergetismo* de ricos mecenas, fundaciones o empresas, como sí ocurre en otros países. Si la existencia de un mecenazgo (privado o público) totalmente “desinteresado” tal vez resulte ilusoria, cabe suponer, teniendo en cuenta lo que ya existe, que su desarrollo en Francia se llevará a cabo principalmente para favorecer aquello que tiene más posibilidades de garantizar a cambio un beneficio para la imagen del mecenas, es decir, en favor de las grandes instituciones y las manifestaciones culturales más visibles, ya de por sí mejor dotadas, lo cual reproduce los defectos de la política cultural francesa, en vez de corregirlos.

Retos internacionales

Para terminar, haremos referencia de manera inevitablemente breve a algunas de las dimensiones internacionales de los problemas a los que actualmente se enfrenta la política cultural francesa.

Un artículo publicado en la revista *Time* (Morrisson, 2007) ha puesto sobre la mesa el declive del “esplendor” de la cultura francesa en el mundo, pero es algo que viene de lejos. De hecho, la “pérdida de influencia” y el “declive” de la presencia cultural francesa constituyen, junto con la “invasión” de la cultura de masas estadounidense, temas de lamento recurrentes desde la Segunda Guerra Mundial. Sobre esta cuestión, el desencanto es también proporcional a la creencia que de él se deriva: la creencia en una misión cultural francesa específica a nivel internacional.

Pero aún hay más. De hecho, contrariamente a la visión habitual que considera que Francia se distingue por un voluntarismo cultural de sus gobernantes quizás un tanto grandilocuente, cuando no ridículo, querríamos proponer la hipótesis según la cual la apertura cultural internacional hace tiempo que quedó desatendida. Volvamos un momento sobre las construcciones institucionales iniciales ya mencionadas: el Ministerio de Cultura nunca ha tenido demasiadas competencias en materia internacional. Tradicionalmente, el Ministerio de Asuntos Exteriores es el encargado de la cultura francesa en el extranjero, lo cual puede haber repercutido en una parte importante de sus recursos presupuestarios y de personal. Por otro lado, el reparto competitivo de competencias no deja de ser problemático, aunque solo sea porque la integración de la “red cultural francesa en el extranjero” en los asuntos exteriores en vez de en la cultura no favorece las relaciones con el ámbito cultural nacional. Se trata de un primer problema recurrente, denunciado desde hace más de veinte años: a pesar de estar dotado de medios importantes, el sistema de difusión internacional de la cultura francesa se basa más en la nostalgia del esplendor perdido que en la relación con la vida cultural contemporánea. Así lo destacó el diplomático cultural Xavier North, entre otros, en 1997: “Si el Estado tiene algún derecho a hacer valer el esfuerzo que dedica a mantener un amplio dispositivo de presencia cultural fuera de sus fronteras, es posible que la autosatisfacción sea inversamente proporcional a los resultados obtenidos. Cuando el dispositivo es realmente amplio, y el esfuerzo en francos considerable, el sentimiento de declive

26. Observemos, sin embargo, que en los últimos años ha surgido un movimiento de privatización de dichas empresas públicas.

resulta mayor. Nunca antes en el exterior se había hablado tanto públicamente de ese “esplendor”, y, al mismo tiempo, nunca antes el “mensaje” francés había sido tan inaudible como actualmente” (North, 1997). Así, aunque el problema no se limita a una cuestión de medios, se ha acentuado debido a una disminución constante de los mismos desde mediados de los años noventa, lo que incluso ha llevado al cierre de numerosos centros culturales en el extranjero (Lombard, 2003; Djian, 2004). A ello hay que añadir una tendencia general: las relaciones culturales internacionales probablemente constituyen menos que nunca un fin en sí mismas, por el hecho de estar subordinadas a los intercambios económicos, cuyo inicio y desarrollo están llamadas a iniciar y favorecer. Lo cierto es que existe una agencia especializada, la Asociación Francesa de Acción Artística (AFAA), que en 2006 pasó a ser CulturesFrance con motivo de una reorganización que usó como modelo el British Council. Bajo la doble tutela del Ministerio de Asuntos Exteriores (que aporta el 75 % de la financiación) y del Ministerio de Cultura, cuenta con un presupuesto anual de treinta millones de euros. La AFAA ha tenido que hacer frente a importantes problemas, tanto en su relación con el Ministerio de Asuntos Exteriores como derivados de su gestión interna (de hecho, se ha visto cuestionada en varias ocasiones por el Tribunal de Cuentas francés, principal órgano de control del uso de fondos públicos). Desde una perspectiva más amplia, la coherencia y el alcance de su actividad también han sido cuestionados con regularidad, tanto en el ámbito cultural como en informes parlamentarios. Sin embargo, aún es pronto para conocer el alcance de dicha reorganización, que surge después de varios años de polémicas, en ocasiones muy intensas, y en un contexto cultural y presupuestario poco favorable.

Cualquiera que sea la organización institucional, falta saber qué puede hacer la intervención pública en materia cultural en un contexto que conocemos con el nombre genérico de “globalización”, lo que en ese ámbito se refiere a procesos muy diversos, aunque relacionados entre sí: de la intensificación de los flujos internacionales de bienes culturales

a la concentración de empresas de las industrias de la cultura (editoriales, compañías discográficas, sociedades de producción cinematográfica) bajo la protección de grupos financieros internacionales, pasando por el auge de las nuevas tecnologías, que (con internet y las descargas) han transformado considerablemente los modos de difusión de los productos culturales (Mattelart, 2005). En Francia, al haber dejado de invertir en una política cultural internacional, ya sea mediante la forma clásica del “esplendor cultural” o la de la orientación y la promoción de los intercambios, y al no haber llevado a cabo una verdadera política industrial de la cultura, obstaculizada por la imposición de un sistema de referencia de política económica no intervencionista y por las limitaciones en ese sentido de la política europea en materia de libre competencia, los distintos gobiernos han invertido más en el ámbito de la diplomacia multilateral. De hecho, conocemos sus intervenciones en las negociaciones del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT) a favor de la “excepción cultural”, en 1993 y 1994; posteriormente la definición de una posición de la Unión Europea favorable a la “diversidad cultural”, en 1999, y más tarde, junto a otros países y especialmente junto al gobierno canadiense, su papel en la UNESCO, en la declaración sobre dicha diversidad cultural en 2001 y en su concreción en la Convención para la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, en octubre de 2005. En el plano político y cultural interno, la lucha por la “excepción cultural” ha permitido la constitución de un frente común de artistas, intelectuales y responsables políticos, y ha brindado la oportunidad de crear de nuevo en las virtudes del “modelo francés”. En comparación, aunque la “diversidad cultural” también suscita la movilización de organizaciones y agentes del ámbito cultural,²⁷ se muestra como el producto de un compromiso en las negociaciones, en las que interviene sobre todo el gobierno, cuando no es considerada como un retroceso (Regourd, 2002).

27. Especialmente en la Coalición Francesa para la Diversidad Cultural (<http://www.coalitionfrancaise.org/>).

CONCLUSIÓN

Actualmente la política cultural francesa es especialmente incierta y al mismo tiempo tal vez nunca haya sido tan necesaria como ahora. De hecho, resulta indispensable para el mantenimiento de un funcionamiento relativamente autónomo del ámbito cultural, a su vez también indispensable para contrarrestar mínimamente el economicismo ambiental que tiende a invadir todas las dimensiones de la vida social. De ahí que la intervención cultural del Estado nunca haya sido tan demandada por parte de los agentes culturales franceses, mientras en otros

lugares se organiza gradualmente su reducción. Para refundarse, una política cultural debe apoyarse en el legado histórico, pero no desde la nostalgia del pasado, sino para identificar las contradicciones. En ese sentido, las evaluaciones críticas propuestas en este artículo son lo contrario a un enésimo ataque a las insuficiencias de la intervención pública y no constituyen un llamamiento para volver a un pasado mitificado. Al contrario, son una de las formas con las que un observador externo puede intentar contribuir a las reflexiones sobre las opciones actuales, deseables y posibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (2005). *Le théâtre et le prince. Tome II. Un système fatigué*. Arles: Actes sud.
- Benhamou, F. (2006). *Les dérèglements de l'exception culturelle*. París: Seuil.
- Bourdieu, P. (1966). *L'amour de l'art*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1993). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Seuil.
- Brossat, A. (2008). *Le grand dégoût culturel*. París: Seuil.
- Comité d'histoire du ministère de la Culture (1997). *La naissance des politiques culturelles et les rencontres d'Avignon (1964-1970)*. París: La Documentation française.
- Coulangeon, P. (2003). Quel est le rôle de l'école dans la démocratisation de l'accès aux équipements culturels? En *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 245-266). París: Presses de Sciences Po.
- Djian, J.-M. (2004). La diplomatie culturelle de la France à vau-l'eau. *Le Monde diplomatique*, junio, 28.
- Djian, J.-M. (2005). *Politique culturelle: la fin d'un mythe*. París: Gallimard.
- Donnat, O. (1998). *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. París: La Documentation française.
- Dubois, V. (2001). Le ministère des Arts ou l'institutionnalisation manquée d'une politique artistique républicaine (1881-1882). *Sociétés et représentations*, 11, 229-261.
- Dubois, V. (2003a). Une politique pour quelle(s) culture(s)? *Cahiers français*, 312, 19-24.
- Dubois, V. (2003b). La statistique culturelle, de la croyance à la mauvaise conscience. En *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 25-32). París: Presses de Sciences Po.
- Dubois, V. (2012). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (2a ed.). París: Belin.
- Dubois, V. (dir.) (2012). *Le politique, l'artiste et le gestionnaire. (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*. Bellecombe-en-Bauges: Le Croquant.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociologie d'un génie*. París: Seuil.
- Finkelkraut, A. (1987). *La défaite de la pensée*. París: Gallimard.
- Fumaroli, M. (1991). *L'Etat culturel*. París: Éditions de Fallois.
- Lombard, A. (2003). *La Politique culturelle internationale*. París: Babel, Collection internationale de l'imaginaire, 16.
- Martel, F. (2006). *De la culture en Amérique*. París: Gallimard.
- Mattelart, A. (2005). *Diversité culturelle et mondialisation*. París: La Découverte.
- Menger, P. M. (1993). L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 48(6), 1565-1600.
- Menger, P. M. (2005). *Les intermittents du spectacle. Sociologie d'une exception*. París: EHESS.
- Ministère de la Culture et de la Communication (2016). *Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication 2016*. París: Ministère de la Culture et la Communication - DEPS.
- Morrisson, D. (2007). The Death of French Culture. *Time*, noviembre, 21.

- North, X. (1997). Portrait du diplomate en jardinier. Sur l'action culturelle de la France à l'étranger. *Le Banquet*, 11-2. (en línea). <http://www.revue-lebanquet.com/>, acceso, 22 de octubre, 2016.
- Poirrier, P. (2000). *L'État et la culture en France*. París: Livre de poche.
- Regourd, S. (2002). *L'exception culturelle*. París: Presses universitaires de France.
- Rozier, S. (2003). Le mécénat culturel des entreprises. *Cahiers français*, 312, 56-61.
- Saez, G. (2003). Les villes et la culture. A *Public(s) et politiques culturelles* (pp. 197-226). París: Presses de Sciences Po.
- Sinigaglia, J. (2008). *Le mouvement des intermittents du spectacle (2003-2006)*. Tesis doctoral, Université de Metz.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation française.
- Wallach, J.-C. (2006). *La culture pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*. Toulouse: éditions de l'Attribut.
- Weber, M. (1971). *Economie et société*. París: Plon.

NOTA BIOGRÁFICA

Vincent Dubois es sociólogo y politólogo. Pertenece al grupo de investigación *Sociétés, Acteurs, Gouvernement en Europa* (SAGE, UMR CNRS 7363) y es profesor en la Universidad de Estrasburgo (Instituto de Estudios Políticos). Ha publicado varios artículos y libros sobre las políticas culturales y prácticas culturales, entre los que destacan los siguientes libros: *La culture comme vocation* (2013); *Le politique, l'artiste et le gestionnaire* (2012); *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (2012); *Les mondes de l'harmonie* (2009).

