

Políticas culturales: Francia y Europa del Sur

Cultural Politics: France and South Europe

Emmanuel NÉGRIER

Centre d'Etudes Politiques de l'Europe Latine
Universidad de Montpellier

(Traducción: Evelyne Tocut)
negrier@univ-montpl.fr

Recibido: 2.7.07
Aceptado: 10.10.07

RESUMEN

En este artículo ofrecemos un análisis comparado de cinco modelos nacionales de política cultural. Los cuatro primeros pertenecen a la Europa del sur: España, Grecia, Italia, Portugal; Francia es el quinto. A diferencia de los países anglosajones o escandinavos, los países mencionados tienen en común una tradición de intervención directa en materia de cultura. Nuestra comparación se propone demostrar las convergencias y las diferencias en las trayectorias históricas de dichas políticas culturales, su forma de institucionalización y su modo de gestión territorial. Abordamos el caso francés aparte y desde una perspectiva comparada, pues suele constituir un modelo que los otros cuatro países han intentado imitar. A modo de conclusión, el balance de las convergencias y divergencias permite establecer retos comunes para el conjunto de dichos países, y quizá también para todos los países occidentales, de cara a definir las políticas culturales del siglo XXI.

PALABRAS CLAVE: política cultural, Europa del sur, descentralización, ministerios de cultura, España, Francia, Grecia, Italia, Portugal.

ABSTRACT

In this paper, we propose a comparative analysis of five national models of cultural policy. The four first ones constitute Southern Europe: Greece, Italy, Portugal and Spain. The fifth one is France. These countries share a tradition of direct intervention in the cultural field, contrary to anglo-saxon or scandinavian countries. The aim of such a comparison is to assess convergences but also disparities between these countries, in spite of their common traditions. We focus on the historical paths, the ways of institutionalization of the cultural public domain, and the different kinds of territorial management of cultural policies. France, which is often considered as a singular model the other countries would have try to imitate, is also analyzed in a comparative perspective. The assessment of convergences and divergences allows, in conclusion, to establish the common goals that share these five countries, as well as the major part of occidental countries in order to define the cultural policy for the 21st century.

KEY WORDS: Cultural Policy, Southern Europe, territorial devolution, ministry of culture, France, Greece, Spain, Portugal, Italy.

SUMARIO

Introducción. 1. Artes y políticas públicas en la Europa del sur. 1.1. El condicionamiento histórico de las políticas culturales. 1.2. La institucionalización de las políticas culturales. 1.2.1. En términos de organización. 1.2.2. Las relaciones centro-periferia. 1.3. ¿Un modelo de Europa del sur convergente? 2. El modelo francés revisitado. 2.2. La institucionalización de las políticas culturales. 2.2.1. La organización y los instrumentos de intervención. 2.2.2. Las relaciones centro-periferia. Conclusiones. Referencias bibliográficas citadas.

INTRODUCCIÓN

La relación entre arte y poder nace siempre de un fenómeno doble: la secularización y la institucionalización. La secularización de las empresas artísticas, concentradas en un principio en torno a un enfoque religioso y apoyadas por una aristocracia sensible al arte y su influencia política, dio un nuevo giro a la naturaleza de la relación entre arte y poder. La autonomización del campo artístico respecto del campo religioso por un lado, y la visibilización de la cultura como bien común que requiere una intervención pública por otro, concurrieron en el siglo XIX a la creación de instituciones artísticas en la mayoría de los países europeos: museos, bibliotecas, archivos, teatros y óperas. Esas instituciones serían los primeros pilares de un sector cultural que pondrá en marcha el desarrollo de políticas culturales en el siglo XX. La comparación de esas políticas culturales es todavía muy reciente en las ciencias sociales (Dubois y Négrier 1999, Négrier 2003). Permite poner de relieve trayectorias bastante diferentes al servicio de una misma finalidad general de protección y promoción de las artes y de la cultura en interés de todos.

En concreto, suele ser frecuente oponer los modelos nacionales de política cultural partiendo de dos grandes tradiciones de actuación pública: el grado de centralización del sistema y la lógica de decisión. En consecuencia, Europa se halla doblemente dividida. El primer eje divide los países de tradición centralista (Francia, Portugal, Grecia, por ejemplo) de los que han adoptado una federación o una regionalización de las competencias (Alemania, España, Italia). En lo referente al modo de decisión, el eje separa en este caso los países que privilegian la administración directa de aquellos que delegan la decisión a unos organismos sectoriales autónomos (los consejos de las artes). Los primeros consideran la cultura como un sector de intervención directa de los poderes públicos, a través de una administración especializada a nivel nacional o regional. Este es el caso de Francia, Alemania (Burns y Van Der Will 2003) y de los países de la Europa del sur en general. La mayor parte de los países escandinavos, como Suecia, Noruega o Finlandia (Heikkinen 2005) y también el Reino Unido, Irlanda y los Países Bajos, se encuentra en el segundo grupo de países, aquellos que delegan a unos organismos au-

tónomos que actúan a distancia (*at arms' length*), que suelen recurrir en mayor medida a las fundaciones, a la financiación privada y al voluntariado.

Sin embargo, esa doble distinción de las políticas culturales dificulta cualquier perspectiva de armonización a nivel europeo y tiene, además, el defecto de constituir una generalización sin matices. Una comparación internacional correcta habría de implicar un análisis con variables más precisas a fin de examinar cuáles son las divergencias y las convergencias entre países de un mismo tipo. Por ese motivo hemos optado en nuestro artículo por circunscribirnos a cinco países pertenecientes a la tradición de la intervención directa: los países de la Europa del sur en primer lugar, y Francia en segundo término. Esta ordenación de la exposición permite centrar la atención en las semejanzas ligadas a trayectorias históricas (herencias autoritarias), a formas de organización (ministerio, centralización o descentralización), y objetivos de acción pública. Da pie también a poner el acento en las particularidades que diferencian a cada país en los puntos mencionados. En esos países, Francia ha sido durante mucho tiempo el modelo de referencia tanto en las fases de transición democrática de Grecia, España y Portugal, como en la fase de desarrollo de la República italiana en los años 1990. Resulta, por tanto, interesante conceder a este último país una dedicación específica y compararlo con los otros cuatro países con pautas de administración directa de las políticas culturales. Así pues, vamos a analizar las trayectorias de política cultural y las modalidades de institucionalización y gestión territorial. Al no poder abarcar todos los ámbitos de la acción pública, ilustraremos de manera general nuestro estudio con el ejemplo del sector de las artes escénicas.

1. ARTES Y POLÍTICAS PÚBLICAS EN LA EUROPA DEL SUR

¿Encarnan los países de la Europa del sur (España, Grecia, Italia y Portugal) un modelo único, hasta convergente, en materia de política cultural? Abordaremos esta cuestión desde distintos ángulos. El primero se propondrá mostrar las similitudes y diferencias en las trayectorias de institucionalización de las políticas públicas, en un área marcada de modo bastante singular

por experiencias autoritarias durante el siglo XX. El segundo ángulo procurará definir los roles de los distintos niveles de gobierno de cultura, en un área en el que alternan modelos centralistas, regionalistas y un tanto federalistas. Por último, podremos cuestionar la idea de un modelo de la Europa del sur.

1.1. EL CONDICIONAMIENTO HISTÓRICO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

La historia contemporánea es uno de los factores de convergencia que más se reitera en el estudio comparativo de los países de la Europa del sur. Nos referimos, en este caso, a la explicación de "*longue durée*" de los sistemas de acción pública que, según un enfoque neoinstitucionalista, tendería a revalorizar el peso de la historia en las lógicas contemporáneas (Hall & Taylor 1996). Aunque la historia de las políticas culturales tenga su importancia, conviene estudiarla minuciosamente y con cautela. No debe limitarse a constatar que cada país de la Europa del sur en el siglo XX se ha caracterizado por épocas autoritarias. Conviene examinarlas e indicar su influencia en las formas de institucionalización de las políticas culturales. Igualmente es necesario poner de relieve dos dimensiones de la relación entre cultura y herencia autoritaria. La primera es la diferente naturaleza de los regímenes situados en el tiempo.

En primer lugar, dichos regímenes son diferentes en cuanto a época y duración. El Portugal salazarista dura 44 años (1930-1974), la España franquista (1939-1975) 36 años, la Italia fascista (1923-1945) 22 años, y la Grecia de los coroneles 7 años. Esas diferencias de período y duración son fundamentales para entender sus distintas intensidades y herencias en las instituciones contemporáneas.

Las experiencias autoritarias se distinguen también por su relación con la cultura. Italia tiene un auténtico proyecto cultural fascista de transformación de la sociedad a través de la cultura; el ministro Giuseppe Bottai y el Ministerio de Cultura Popular (Minculpop) son sus símbolos. De aquel período datan las primeras subvenciones teatrales y el *Ente Teatrale Italiano* (1942), la reglamentación del patrimonio (1939), un primer régimen de previsión para los trabajadores del espectáculo, una política que hacía gala de su

estética en las artes plásticas... Podemos decir que aquellas primeras huellas institucionales –de las que huelga precisar que eran fascistas (los niños judíos estaban proscritos de las escuelas de arte, el ejecutivo controlaba estrechamente las preferencias y prioridades artísticas)– impidieron después, durante mucho tiempo, cualquier hipótesis de construcción de un auténtico ministerio de cultura (Alcaud 2003). Provocó una desconfianza respecto de todo lo que sonaba a refundación de un neo-Minculpop. Hasta el año 1998, los dos sectores de Bienes Culturales y de Espectáculos estuvieron separados y se gestionaron a través de dos tuteladas ministeriales diferentes. Esa primera división corrió pareja con otra a nivel regional y con una amplia asunción de las iniciativas culturales por parte de la sociedad civil en la que la Iglesia y los organismos afines a la Democracia Cristiana rivalizaban con los representantes de la órbita comunista italiana.

En lo referente a la España franquista situada en un período más tardío, no se puede decir que haya conocido semejante intensidad cultural en las políticas impulsadas por el Estado. La política de represión y de censura se debe, sobre todo, a una relación de desconfianza respecto de la cultura. El régimen no posee ninguna estética franquista propia y privilegia ciertas celebraciones folclóricas (especialmente, la andaluza) en lugar de otras (catalana). Al igual que muchos regímenes de ese tipo, pone también el acento en el patrimonio monumental (Fernandez-Prado 1991).

Encontramos ese doble rasgo de desconfianza y conservadurismo patrimonial, aunque en grados diferentes, en los regímenes de Portugal y Grecia. La consecuencia de la prolongación del régimen es importante, tanto en el caso español como en el portugués, debido a la crisis en la que se encuentra el espectáculo vivo y al estado de decadencia de la red de equipamiento (salas convertidas en cines en el mejor de los casos, o simplemente destruidas) cuando acaban las dictaduras.

En tercer lugar, esas épocas autoritarias conocen evoluciones internas y fenómenos específicos. En el caso de Grecia, se crea en 1971 el Ministerio de Cultura y Ciencias cuyo propósito es romper la hostilidad de los medios artísticos hacia el régimen, engatusarlos (por ejemplo con la instauración de un régimen específico de jubilación para los artistas), y sobre todo, recuperar el prestigio de la imagen internacional del país.

En el caso español, los años sesenta son los que marcan un cambio en la dirección política del franquismo, así como el desarrollo de corrientes más liberales desde un punto de vista económico. El discurso de modernización económica, la apertura al turismo, etc... corren parejas con un proceso de desarrollo en materia cultural (las casas de cultura los teleclubs ilustran aquella corriente), y con la concesión de subvenciones a películas de autores no necesariamente adictos al régimen. Evidentemente, el propósito de aquellos equipamientos culturales consiste también en difundir la ideología franquista (los animadores de los teleclubs); sin embargo, la tentativa de encuadramiento fracasa tanto en el plano ideológico como en el de la inversión real en equipamientos culturales (Cantero 2005).

En el caso portugués, encontramos el ejemplo singular de la Fundación Gulbenkian en un país cuyo dictador, Antonio de Oliveira Salazar, es una persona muy poco abierta a la cultura. Calouste Gulbenkian, magnate de las transacciones petroleras, quiere invertir en un país que coincida con sus opciones ideológicas ultraconservadoras. Portugal le parece el país ideal desde ese punto de vista. Instala una fundación que se convertirá en un cuasi ministerio de cultura, y desarrollará centros de artes plásticas, financiará orquestas, ballets, creará una biblioteca, revistas culturales y artísticas, e instaurará una presencia internacional de la cultura portuguesa.

La Fundación Gulbenkian supo hacerse un lugar en el seno de la dictadura relacionándose con el régimen y desarrollando al mismo tiempo sus instrumentos artísticos en el sentido más permisivo, aunque respetando siempre los límites aceptables para el régimen, según Eduardo Prado Coelho (Coelho 1999). Supuso para el régimen la oportunidad de no invertir en cultura y permitió igualmente que la vida cultural y artística adquiriese cierto desarrollo –lo que fue también, de algún modo, el papel de parte de la Iglesia española–.

Las transiciones democráticas en los tres países (Grecia, Portugal, España) plantearon el delicado problema del destino de la política cultural y acarrearón las dos siguientes preguntas:

— ¿cómo pasar de una política y una burocracia basadas en lógicas de conservación y control a una política de desarrollo cultural?

— ¿cómo convertir una contracultura clandestina y asociativa en el fermento de las nuevas instituciones culturales democráticas?

Visto desde ese ángulo, las transiciones en los países del sur europeo fueron muy diferentes de lo que ocurrió en los países del este europeo en los que el derrumbamiento de los regímenes acabó con cierta protección de los artistas a cambio, eso sí, de su libertad creadora (Benhamou 2006).

1.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Además del mantenimiento de una organización separada a la italiana para prevenir cualquier conato de una política cultural de régimen (cultura de Estado), podemos oponer la respuesta española a la de Portugal y de Grecia, partiendo de dos dimensiones:

— una organización ministerial centralizada frente a una política de transferencia de las competencias,

— la naturaleza de las relaciones centro-periferia.

1.2.1. En términos de *organización*

Las opciones de Grecia y Portugal son comparables a grandes rasgos:

— creación de un ministerio centralizado (aunque no tenga, al igual que en todos los países, la responsabilidad de toda la financiación de la cultura),

— exclusión de cualquier transferencia real de competencias a las colectividades subnacionales.

En dichas configuraciones organizacionales, y a modo de ejemplo, una subdirección específica (de Bellas Artes en la Dirección General del Desarrollo Cultural en Grecia; el Instituto Portugués de las Artes del Espectáculo, convertido en Instituto de las Artes en época reciente y que abarca también las artes visuales) se encarga del espectáculo en directo.

Por el contrario, la opción española consiste en transferir buena parte de las competencias a las comunidades autónomas. El Estado conserva atribuciones propias en materia de regulación (derechos de autor, propiedad intelectual), de relaciones internacionales, de gestión de las grandes instituciones artísticas y culturales (Museos del Prado, Thyssen, Teatro Real...), de comunicación entre las culturas autonómicas.

Según Jesús Prieto de Pedro, la cultura se ha convertido en campo de competencias rivales entre distintos niveles (Prieto de Pedro 1993).

Dicha solución institucional, financiada por transferencias de competencias fiscales, ha permitido el desarrollo de políticas culturales en el plano autonómico, incluso en regiones españolas en las que, por motivos demográficos o históricos, la cultura no era un campo muy arraigado y en las que la oferta de equipamientos era muy escasa. Ciertamente, la diferencia entre comunidades desde el punto de vista del euro cultural por habitante es importante (de 1 a 3 aproximadamente), sin embargo, y aunque parezca paradójico, ¿la diferencia sigue siendo menor que en Francia entre regiones!

Los modelos formales de política cultural de las Comunidades Autónomas se han apoyado siempre en la misma lógica: administración directa (con departamentos diferentes, asociados o no al idioma propio o vinculado a la educación), presupuestos específicos, leyes sobre el patrimonio... La elaboración de un Consejo de las Artes y la Cultura en Cataluña podría constituir una excepción... siempre y cuando el proyecto prospere.

Más allá de diferencias entre modelos, el lugar del espectáculo vivo en el aspecto presupuestario es bastante estable en la financiación del Estado (entre el 15 y el 17%).

1.2.2. Las relaciones centro-periferia

El modelo **español** se sitúa a mitad de camino entre un modelo federal y un sistema unitario. Es federal en la medida en que el reparto de las competencias convierte las comunidades autónomas en el corazón dinámico de la política cultural (Rubio Arostegui 2003). Pero sigue siendo unitario en la medida en que la misión de comunicación entre culturas autonómicas, que constituye un aspecto de la autonomía de cada Comunidad, no funciona realmente. Por otro lado, la política nacional se concentra mucho en las instituciones que dependen del Estado y están localizadas en su mayoría en Madrid, o en algunos proyectos puntuales en asociación con las comunidades autónomas, y también en algunos planes de mayor envergadura: plan de catedrales, de teatros... Por último, plantea un problema global para la difusión del espectáculo vivo y, de modo más general, para iniciativas

conjuntas: entre el Estado y las Comunidades Autónomas, entre las propias Comunidades Autónomas, y entre dichas comunidades y los niveles territoriales inferiores: algunas regiones siguen conservando un nivel provincial activo (Barcelona, País Vasco...), y los ayuntamientos siguen disponiendo de escasos recursos cuando deben gestionar gran parte del plan cultural. En ese campo, el recurso a fórmulas intermunicipales (los consorcios) para gestionar los proyectos más importantes se desarrolla de modo desigual en el territorio español.

En **Italia**, la derecha en el poder entre 2001 y 2006 ha mantenido la reunificación realizada en 1998 por el gobierno de centro-izquierda (ministro Walter Veltroni). El debate sobre la regionalización es un tema recurrente que divide a la actual mayoría. Se reconoce la identidad de las regiones (sobre todo las que tienen un estatus especial): tienen un poder legislativo, competencias en varios sectores, entre ellos la cultura. Sin embargo la transferencia de los recursos es menos efectiva que en España y existe cierta imprecisión presupuestaria y sobre el alcance de las transferencias (Lacombe 2004).

El Estado sigue teniendo un peso fiscal importante y el debate sobre la regionalización de ciertos recursos es permanente. Por ejemplo, la regionalización del Fondo Único para el Espectáculo no se ha realizado y éste se ha visto recortado en un 40% en 2005, lo que provocó una fuerte protesta de los medios culturales italianos. Por último, el Estado dispone de una política para el espectáculo vivo, en concreto para el teatro, a través de la red de *teatri stabili* (59 en el conjunto del territorio).

Los dos países más centralizados, Grecia y Portugal, han desarrollado ámbitos de asociación con las instituciones locales. En Grecia, la centralización a ultranza de la política cultural ha tenido como contrapeso cierta apertura hacia los municipios reformados a partir de 1998 a través de una política de fusión municipal (Négrier 2005b). Así, se ha desarrollado una red de teatros municipales a nivel regional; sin embargo, el modelo da pie a críticas por su carácter un tanto “descendente” (de arriba abajo) al privar las colectividades de una autonomía de decisiones real (Louloudis 1997). Se observa también la aparición de una asociación más amplia en el ámbito del organismo “Campo de Cultura”, brazo armado del ministerio de cultura para el desarrollo cultural (Konsola 1999).

En Portugal, hemos visto también el desarrollo de convenios cercanos al espíritu francés de desarrollo cultural entre el Estado y los municipios (De Lourdes Lima 1998). El fracaso del referéndum de 1998 (proyecto de 8 regiones) no permitió aplicar la regionalización a la cultura. Ésta sigue siendo administrativa. La vía elegida es, por tanto, al igual que en Italia, la de la asociación con un fuerte poder fiscal por parte del Estado a través de su régimen de dotaciones. Dicha política de asociación se realiza, en especial, en materia de espectáculo en vivo, a través de la actuación del Instituto de las Artes, ya que la mayoría de los empresarios de espectáculos son las propias colectividades locales, de modo que constituyen un socio importante del Instituto (Santos Silva 2005). Sin embargo, encuentra serias dificultades para resolver un problema recurrente de equipamientos de los centros municipales y también de profesionalidad de las propias colectividades (De Lourdes Lima 2004). Aparte de los convenios, aparecen también lógicas urbanas en materia cultural como, por ejemplo, el proyecto de área metropolitana en Oporto.

1.3. ¿UN MODELO DE EUROPA DEL SUR CONVERGENTE?

En consecuencia, la Europa del sur se halla constituida de Estados seudo o post-unitarios con una descentralización diferenciada, lo que podría echar a perder cualquier esfuerzo de identificación de un modelo de Europa del sur. Pese a todo, conviene señalar varios rasgos comunes.

El primero, se refiere al plano institucional. Constatamos, en general, la existencia de un ministerio de cultura, hasta en los países en los que la descentralización es mayor, y aunque su peso y sus atribuciones sean muy diferentes, entre el 0,7% del presupuesto total en Grecia y Portugal y el 0,3% aproximadamente en España. Nos damos cuenta también de la permanencia del plano municipal, nivel que encara más directamente la gestión de la oferta cultural y constatamos, en general, el reconocimiento del papel de los distintos niveles de desarrollo cultural. La territorialización de las políticas culturales es un fenómeno que adquiere cada vez mayor relevancia.

El segundo rasgo común tiene que ver con el aspecto simbólico y sustancial. En lo que a los fines de las políticas culturales atañe, la presencia del objetivo oficial de democratización de la

cultura viene asociada siempre a una duda respecto de los medios reservados a la cultura en las políticas públicas. Por otro lado, el peso del patrimonio en los gastos públicos es muy elevado, así como su valorización en términos de desarrollo turístico. Refiriéndose a dicho peso en el caso de Italia, Luca Dal Pozzolo dice que lo cultural suele definirse como algo muerto desde hace mucho tiempo (Dal Pozzolo 1999). Por último, constatamos en todas partes una evolución de los objetivos de la política pública, pasando de una fase de justificación intrínseca de la política cultural (la cultura por la cultura) al auge de finalidades extrínsecas: desarrollo económico, política de imagen, integración social... Esos nuevos fines, de gasto constante, amenazan la reconducción de algunos sectores (Bonet y Négrier 2003).

En un plano más general, se considera la Europa del sur como un laboratorio europeo. No es ni del todo homogénea, ni tampoco muy coherente en sus distintos instrumentos. Se debe al hecho de que ha importado instrumentos de tipo diferente durante su historia reciente. Las recetas francesas (un ministerio, el precio único del libro, las ayudas al cine, los convenios de desarrollo cultural, la movilización por la excepción cultural...) predominaron en las fases de institucionalización tras las transiciones democráticas, con la presencia de ministros francófilos y francófonos: Melina Mercouri en Grecia, Javier Solana o Jorge Semprún en España, más tarde, Walter Veltroni en Italia...

Sea como fuere, el modelo francés resulta difícil de aplicar por tres tipos de motivos. El primero se refiere a los costes de semejante inversión en la cultura en el caso de países que salieron a duras penas de fases de autoritarismo de mayor o menor duración. El segundo motivo es una diferencia de cultura política, especialmente de la relación con el Estado. El voluntarismo de una política nacional tiene que ver directamente con la capacidad del Estado para concentrar recursos reglamentarios, políticos y simbólicos. Sin embargo por motivos históricos, los Estados de la Europa del sur están lejos de disponer de semejante legitimidad y medios; éste es el caso concreto de Italia y España. El tercer motivo es que el modelo francés coexiste cada vez más con la importación de instrumentos de acción de tipo anglosajón. Podemos citar algunas formas de organización a través de agencias en Portugal o en Grecia (Dallas 2003), si bien la autonomía de di-

chas agencias no es equivalente al modelo inglés. Podemos mencionar también el recurso a la lotería nacional para financiar la cultura en Grecia o Italia. En Grecia, representa el 13% de los recursos públicos culturales. La importancia de las fundaciones privadas es al mismo tiempo una tradición específica de dichos países y un instrumento cercano a los referenciales anglosajones. Podemos hacer referencia en Portugal al papel histórico de la Fundación Gulbenkian y también al de las 350 fundaciones de las que el 50% tiene una actividad en el ámbito cultural. En Grecia la intervención cultural de las fundaciones es también una tradición, especialmente entre los armadores. En España, las cajas de ahorros son muy activas en el sector, sobre todo la Caixa, Caja Madrid o Caixa de Galicia...

Pese a todo, las fundaciones no son la panacea: su actividad en el espectáculo en vivo es bastante escasa en relación con sus inversiones en el patrimonio o en las artes plásticas; su intervención en el conjunto del territorio nacional no es homogénea. Así, la agenda italiana propuso que las fundaciones (con socios privados) gestionasen las óperas. Sin embargo, aparte del caso de la Scala de Milán, el intento ha sido un fracaso, y eso conlleva que algunas instituciones, especialmente en el sur del país, se vuelvan frágiles. La hipótesis de una sustitución de la intervención pública por el desarrollo de las fundaciones adolece por tanto de realismo, aunque éstas aporten innovaciones reales en términos de actuación cultural de interés general.

Como laboratorio europeo de la diversidad de las políticas culturales, la Europa del sur ha intentado durante mucho tiempo inspirarse en el modelo francés, citado con frecuencia e idealizado también. Vamos a observar ahora más detenidamente de qué está constituido dicho modelo y cuestionaremos probablemente cierto número de tópicos sobre su coherencia y su grado de centralismo.

2. EL MODELO FRANCÉS REVISITADO

Contrariamente a una idea muy difundida, la historia de las políticas culturales francesas es relativamente reciente. Aunque surgieron varios debates durante el siglo XX, no fue antes de los años sesenta cuando se creó un Ministerio de Asuntos Culturales. Al igual que las anteriores repúblicas, la IV República no consiguió poner

en marcha una política cultural central efectiva. La creación del Ministerio de Cultura en 1959 (en los inicios de la V República gaullista) se debe a una conjunción de factores; los más importantes son los siguientes:

- la conversión de una parte importante de la izquierda (aquella a la que se adhiere una gran mayoría de los actores culturales y artistas) a la necesidad de una intervención pública, cuando se había opuesto tradicionalmente a esa idea desde finales del siglo XIX (Poirrier 2006);
- el desarrollo de un movimiento de educación popular y militantes del teatro que reivindica y, de algún modo, crea la necesidad pública de cultura. Dicho movimiento apoya la reconversión de los recursos de actuación desde la sociedad civil hacia instituciones públicas (Dubois 1999);
- la existencia de política cultural local en un número creciente de ciudades que promueve desde abajo la legitimidad de la intervención pública directa (Poirrier, Rab, Reneau y Vadelorge 1995);
- la creación durante todo el siglo de varios organismos públicos dedicados a objetivos sectoriales. Constituirán la base de una definición central de la política cultural (Monnier 1995).

Podríamos indicar también, a modo de “cotilleo”, que la creación de dicho ministerio se debe a la necesidad de confiar una responsabilidad ministerial a André Malraux, cuando los principales responsables del gaullismo miran con desconfianza al antiguo compañero de viaje del Partido Comunista (Rigaud 1995). El General de Gaulle impone a su primer ministro, Michel Debré, la creación de un Ministerio de Cultura cuyo contenido estará constituido en sus principios de organismos muy diversos: la administración de Bellas Artes, separada de Educación Nacional, el Centro nacional de la Cinematografía separado del Ministerio de Industria, los servicios de Archivos y la dirección de la Arquitectura (De Waresquiel 2001).

En la primera década, una de las obsesiones del ministro consistirá en hacer legítima y visible su nueva misión. Más allá de los discursos, supone la adquisición de recursos duramente negociados pese a la hostilidad del Ministerio de Hacienda. La amistad que una Malraux y De Gaulle, al igual que mucho más tarde la que uni-

rá a Jack Lang y François Mitterrand (Hunter 1990), será útil para obtener mejores condiciones presupuestarias. La parte de financiación cultural del Estado pasa del 0,1% en 1954 al 0,4% en los años sesenta. Pero el crecimiento de los medios será insuficiente una vez conseguido el primer aumento: la cifra es del 0,38% en 1960, pero es tan sólo del 0,43% en 1969 cuando André Malraux deja el ministerio. La legitimación del ministerio depende también de su estructuración territorial. El proyecto de crear Casas de Cultura (una por provincia en su origen, de hecho sólo se crearán 12), así como la creación de unidades territoriales (para la arquitectura, la música y el patrimonio, entre otras) corresponden a ese objetivo: una auténtica administración francesa es una administración territorializada. Su proyecto consistente en generar una dirección regional de asuntos culturales en cada una de las 22 regiones permanecerá inacabado en 1969, aunque se reanudará más adelante.

Pese a los más pesimistas, el ministerio sobrevivirá a André Malraux, aunque el impulso cultural conocerá altibajos. Por ejemplo, los años setenta se verán marcados por una progresión muy lenta de los recursos públicos (el 0,48% del último presupuesto de la presidencia Giscard D'Estaing, en 1981, se destina a la cultura). El discurso cambiará también.

La primera fase del ministerio Malraux, muy breve por cierto, se basa en la educación popular. Muy pronto surge la ruptura con un giro hacia la excelencia que da una nueva interpretación más elitista y coherente a la noción de democratización cultural. El interés por la excelencia centrará la actuación ministerial hasta finales de los años sesenta.

Los inicios de los años setenta marcan la entrada en la escena política de nuevos cargos electos locales modernistas, entre los que algunos se apoyan en proyectos culturales. Los nuevos funcionarios del ministerio se preocupan también por la eficacia en su relación con esos nuevos "socios". Un discurso más abierto de desarrollo cultural, más sensible a la variedad territorial de los recursos, de los proyectos y de las visiones de la cultura, se sustituye al discurso unitario de la excelencia.

La llegada al poder de la izquierda, en 1981, con Jack Lang al Ministerio de Cultura se inaugura no sólo con la duplicación del presupuesto público para la cultura (0,76% del presupuesto del Estado en 1982, 0,93% en 1986), sino tam-

bién por una apertura a ámbitos artísticos y culturales no cubiertos hasta la fecha por la acción pública. Las críticas le reprocharán su discurso del "todo cultural" que suscita el escepticismo de parte de la *intelligentsia* francesa y el entusiasmo envidioso de muchos actores culturales extranjeros. Es también el período de una nueva justificación de las políticas culturales, ya no sólo *per se* y en sí, sino por su virtud de acicate del desarrollo económico.

Los siguientes períodos muestran que, tanto la derecha como la izquierda que se suceden en el gobierno, comparten el mismo objetivo financiero consistente en alcanzar el 1% cultural del presupuesto del Estado. Muestran también que, al menos en los discursos, la cultura puede ponerse al servicio de propósitos nuevos y diferentes: la integración social, la imagen internacional, el crecimiento económico.

2.2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

En el transcurso de ese largo período, el ministerio ha cambiado radicalmente de aspecto. Más allá de los distintos gobiernos, la confirmación de la existencia de un ministerio ha permitido la estabilización de la administración central, la expansión de sus ámbitos de competencia y la diversificación de sus instrumentos de intervención. La política cultural dispone ahora de una administración estructurada, territorializada y legítima (Négrier 2005a). Vamos a analizar, en primer lugar, las cuatro modalidades de intervención del Estado y estudiaremos a continuación, la naturaleza de las relaciones centro-periferia.

2.2.1. La organización y los instrumentos de intervención

La intervención del Estado es diferente según los cuatro tipos de intervención y modos de financiación cultural.

El primer modo de intervención se refiere al ámbito que depende de su *exclusiva competencia*. Se trata, entre otras cosas, de todos los aspectos de regulación del sector. En ese aspecto, existen numerosas convergencias entre distintos países de administración directa (centralizados o descentralizados), ya que el Estado suele en-

cargarse de las competencias relativas al marco jurídico global, aunque confíe el poder legislativo a las regiones (Italia, España).

El segundo modo de intervención atañe al amplio ámbito de los Órganos que están bajo *tutela del Ministerio*. En este caso también, la naturaleza de la intervención del Estado es muy fuerte aunque más indirecta. Los Órganos Públicos disponen de su propia autonomía financiera y de su propia personalidad jurídica en el marco de un pliego de condiciones establecido por el Estado. Éste nombra a los dirigentes del Órgano, participa en el Consejo de Administración, financia el funcionamiento de la estructura y define las prioridades de su actuación en relación con las prioridades del propio Ministerio. El Estado lleva algunos años fijando un enfoque contractual que se propone influir en la política de los órganos a través de un “contrato objetivos/medios” que ha resultado ser de escasa eficacia. Se abre actualmente una nueva etapa en la que aparece la noción de *logros*. Los contratos de logros, cuyo balance el Parlamento examina cada año, se apoyan en la evaluación de la política del Órgano, partiendo de indicadores relativos al público, la calidad de la oferta cultural o artística, la situación financiera ...etc. La relación con los Órganos representa una parte muy importante del total de la financiación cultural del Estado. Esos Órganos suelen diferenciarse en función de su mayor o menor autonomía, entre los Órganos Públicos Administrativos (por ejemplo, el Centro Nacional de Cinematografía) y los Órganos Públicos Industriales y Comerciales (por ejemplo, los Teatros Nacionales).

En este caso también, la comparación entre Francia y los países de la Europa del sur permite constatar importantes convergencias. Ese conjunto corresponde a las grandes instituciones nacionales cuya implantación suele hallarse en las capitales de cada país. El principio de autonomía de gestión no es óbice a una relación directa entre el ministerio y los dirigentes de dichas estructuras.

El tercer modo de intervención tiene que ver con *las ayudas que el Estado ofrece a colectividades territoriales* o a estructuras que dependen de su responsabilidad. En este caso, la política cultural del Ministerio busca los objetivos, refe-

rencias y medios de socios territorializados. La actuación ministerial se apoya en los referentes institucionales de calidad que ha definido (Centro Nacional Dramático, Centro Coreográfico Nacional, Escena Nacional, Escenas de Música Actual, ... etc.) a fin de manifestar sus propias exigencias y orientaciones. Ha pasado por un volumen importante de convenios de desarrollo cultural a partir de los años ochenta¹. Éstos suelen ser objeto de abiertas negociaciones con las colectividades territoriales y los responsables de las estructuras artísticas portadoras de un proyecto cultural. La intervención del Estado no es, por tanto, tan directa como en los casos anteriores, si bien su capacidad negociadora sigue siendo importante y aunque sean los agentes del Estado los que participan directamente en esas negociaciones y contrataciones.

En este punto, el modelo francés se parece más a los casos griego y portugués, en los que la centralización del sistema se ve compensada, tal y como hemos visto, por el desarrollo de convenios financieros con los poderes regionales y locales. En cambio Italia, y sobre todo España, han optado por un modelo de descentralización de las competencias que otorga directamente a las colectividades territoriales el poder jurídico y financiero de poner en marcha esos instrumentos. En consecuencia, en el caso de los últimos dos países mencionados, la influencia directa del ministerio sobre las políticas culturales locales no es tan fuerte.

El cuarto modo de intervención se refiere a las ayudas que el Ministerio concede *directamente a los artistas* (individuales o colectivos) por un proyecto artístico. Se trata de un conjunto que afecta: a la demanda pública en artes plásticas, literatura, música, danza, teatro, etc...; a la ayuda a las compañías teatrales, coreográficas, o a los conjuntos musicales por la producción de sus obras; a la solicitud de protección de sitios o de obras de arte patrimoniales; a las adquisiciones de obras para las bibliotecas públicas ... Dicha elección suele ser muy sensible, ya que entran en juego cuestiones de preferencia estética, de gusto, e incluso de clientelismo artístico. En todos esos campos, la ayuda del Estado pasa sistemáticamente por el recurso a comités de expertos o a comisiones compuestas de personalidades exteriores al Ministerio: artistas, responsa-

¹ Así, entre 1980 y 1995, se firmaron más de 1600 contratos entre el Estado y las colectividades territoriales, por un importe total superior a los 200 millones de euros.

bles de lugares culturales, universitarios, críticos de arte. Ahí es donde la intervención del Estado se acerca más (virtualmente) al modelo del mecenazgo privado, con la ayuda directa a personas, y porque se rodea de asesores externos. Ciertamente no se puede comparar ese modelo con el modelo anglosajón de decisión delegada (at Arms' length –como prolongación del propio sector público–) o de los Councils of Arts, aunque sólo fuera porque dichos comités sólo tienen, teóricamente, un poder consultivo². La decisión formal compete a la administración. Sin embargo, resulta inexacto, desde un punto de vista sociológico, considerar que los agentes del Estado disponen de un poder arbitrario sobre las ayudas a los artistas y proyectos individuales.

Al igual que en el caso del instrumento anterior, se puede comparar en este caso Francia con Grecia o Portugal, pero se distingue de Italia y España, países en los que las colectividades territoriales, en el plano regional, provincial o municipal, asumen ahora gran parte de esas responsabilidades. En lo que se refiere al modo territorial de intervención del Estado, Francia se acerca mucho a Portugal, ya que los dos países han desarrollado una administración regional de Estado que, en concreto, asume la gestión de esas responsabilidades. No se trata por tanto de una transferencia de competencias, sino de una territorialización de su puesta en marcha.

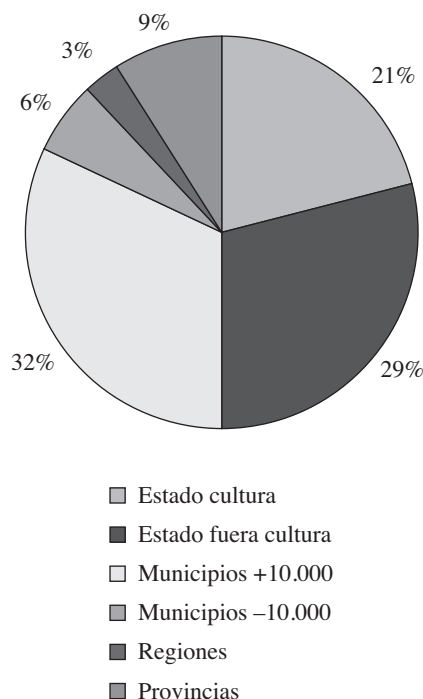
Sin embargo conviene precisar que, para el conjunto de estas dos funciones (ayudas a estructuras públicas y ayudas a los grupos artísticos), el Estado es minoritario en la financiación pública comparativamente con los poderes locales. Existe en este punto un elemento de convergencia en la evolución de los modelos, ya que la descentralización aparece cada vez más determinante en el desarrollo de las políticas culturales.

2.2.2. Las relaciones centro-periferia

Los poderes locales son actores tradicionales de las políticas culturales, si bien han adquirido un peso cada vez más fuerte en ese campo. Desde los inicios del siglo XX los municipios participaron en la construcción de salas de espectáculo, sobre todo salas de teatro y de ópera, en el desarrollo de bibliotecas y escuelas de

arte. Tras la segunda guerra mundial, el movimiento de descentralización teatral provocó la implicación de las ciudades en la ayuda a los grupos artísticos. Tras un período marcado por la influencia determinante del Estado en las decisiones locales, la descentralización de los poderes (1983) diversificó y amplificó su papel, tal y como veremos en la siguiente ilustración:

Reparto de la financiación pública de la cultura en 2003 (gastos de funcionamiento)



La diversificación se vincula a la emergencia de otros planos de intervención: los consejos generales (equivalente del nivel provincial de los países latinos) y los consejos regionales han entrado en el juego. Han participado en la financiación de los centros de espectáculo, de los grupos artísticos y de los eventos culturales (festivales). Hoy en día son mayoritarios en dicha financiación, si bien el Estado suele acompañar su intervención. Así, el poder creciente de las colectividades territoriales se ha traducido en un asociacionismo bastante fuerte. Por ejemplo, reproducimos a continuación el reparto de

² Aunque normalmente las resoluciones adoptadas en dichas consultas suelen aprobarse.

la financiación de los festivales de música y danza, basándonos en una encuesta realizada en 2006 (79 festivales estudiados):

Cuadro 1. El asociacionismo financiero de los festivales de danza y música (2005)

	Festivales de música (69)	Festivales de danza (10)
Total asociacionismo	26 111 969 €	9 071 772 €
Media	378 434 €	907 177 €
Municipios	14%	27%
Comunidades de aglomeración	7%	20%
Provincias	26%	14%
Regiones	21%	9%
Ministerio de Cultura	6%	12%
Mecenazgo privado	15%	10%
Otros	11%	8%
Total	100%	00%

Fuente: E.Négrier, M.T.Jourda (2007).

Para completar nuestro análisis comparado, debemos tener en cuenta el peso de ciertos gastos públicos que, en Francia más que en cualquier otro país, financian la cultura. En primer lugar, conviene mencionar el papel cultural de otros ministerios que no son el de cultura, y que participan conjuntamente en una financiación de la cultura superior a la del mismo ministerio especializado. Es el caso sobre todo de los ministerios de Asuntos Exteriores y de Educación Nacional. Debemos sumarle también el coste que supone la asunción de un estatus específico para los trabajadores del espectáculo en vivo: el estatuto de trabajador del espectáculo (régimen especial de artistas y trabajadores del espectáculo, ...). Éste se financia en el marco de la Seguridad Social para el conjunto de los asalariados. En teoría, logra su equilibrio financiero con ingresos procedentes de cotizaciones de empresarios y asalariados. Ahora bien, el sector se halla en una situación de déficit crónico. Podemos pensar por tanto que la asunción de dicho déficit corresponde indirectamente a la financiación pública del espectáculo en vivo en Francia. En

2005, el déficit alcanzaba los 979 millones de euros del seguro por desempleo de 100.000 personas (o sea, una cantidad superior al presupuesto del ministerio de cultura destinado al espectáculo vivo). El comentario es pertinente para poder comparar, pues indica una clara diferencia entre Francia y los países de la Europa del sur en cuanto a recursos de los profesionales de las artes y de la cultura. El reconocimiento de un estatus específico, más favorable que el de los otros asalariados, apenas existe o simplemente no existe en los países de la Europa del sur. En estos últimos países, los profesionales que reciben mayores ayudas son los de las instituciones más subvencionadas que pueden conseguir los recursos suficientes para mantener empleos artísticos regulares. Podemos conjeturar que esa diferencia de "política socio-artística" tiene repercusiones en la vida cultural con el mantenimiento en la Europa del sur de una separación bastante clara entre un espectáculo *subvencionado*, que suele ser académico y de repertorio, y un espectáculo *independiente*, más creativo e innovador, pluridisciplinar aunque marginado en las políticas de fomento. Éste invierte en los centros alternativos, la calle, la economía solidaria, la formación, procurando compensar su situación marginal.

CONCLUSIONES

En nuestro artículo hemos pasado revista a cinco sistemas pertenecientes al modelo global de la administración directa de las políticas culturales. Podemos llegar a la conclusión de que las diferencias entre sistemas son muy importantes, aunque éstos correspondan de modo muy global a una misma filosofía. El laboratorio de la Europa del sur está en la encrucijada de varios regímenes de política cultural. Sin embargo, los instrumentos importados tienen su propio significado en cada país y suponen un límite a la idea de imitación.

En la comparación global entre Europa del sur y Francia, podemos afirmar que los actores culturales de la primera gozan de menos apoyos en lo que se refiere a políticas públicas, directas e indirectas por dos motivos fundamentales. El primero es que, debido a la herencia autoritaria y a unos recursos menos cuantiosos, la red de equipamiento y desarrollo cultural sigue siendo limitada y suele concentrarse en las grandes metrópolis (Tesalónica y Atenas, Oporto y Lisboa,

Madrid y Barcelona, aunque sea menos “duopolítica” en el caso de Italia). En el caso francés la dominación cultural de París es importante también. Pero la fuerte legitimidad del Estado desde los años sesenta para intervenir en la cultura lo ha llevado a compensar esas tendencias a la concentración territorial. Se ha apoyado también en un compromiso más reciente de las colectividades territoriales en ese campo y en un estatuto de seguridad social favorable.

La presencia de herramientas ajenas a la tradición de intervención directa permite compensar en parte el diferencial de intensidad de las políticas públicas. La financiación cultural proveniente de la lotería nacional así como el papel de las fundaciones privadas, más importante en Europa del sur que en Francia, pueden considerarse como una baza del desarrollo cultural de la Europa del sur. Pese a todo, esos nuevos instrumentos centran las tendencias más globales de la financiación mundial de la cultura, y los encontramos también en el centro de los debates contemporáneos en Francia (Négrier 2006, Morel 2005).

De modo más general y en calidad de laboratorio, la Europa del sur plantea todos los retos que mueven actualmente las políticas culturales y que la experiencia francesa comparte claramente. A modo de conclusión podemos mencionar cinco.

El primero, es el delicado equilibrio entre fines intrínsecos de la cultura (democratización, desarrollo) y fines extrínsecos (valorización económica, social, política). Dicha tensión sobre la valorización de la política cultural *per se* o para otros fines de interés general afecta a todos los países occidentales, sea cual sea su tradición de intervención pública.

El segundo reto tiene que ver con las modalidades de intervención, con un debate global sobre la asociación entre unas lógicas de administración directa y una ética de la decisión pública

basada en criterios objetivos. Eso puede incluir el desarrollo de lógicas de delegación de la decisión artística y cultural a organismos autónomos, inspirada en un modelo de corte más bien anglosajón.

El tercer reto se refiere a la parte y a la legitimidad de la intervención privada: papel de las fundaciones, de la asociación público-privado, es un rol que la Europa del sur, tal y como hemos visto, lleva más tiempo que Francia asumiendo.

El cuarto reto concierne al grado de centralización y descentralización de los sistemas de acción pública. Desde ese punto de vista España constituye, aún más que Italia, un modelo de devolución más dinámico y diferencial que, quizá, anticipa las políticas que adoptarán otros países. Francia y sus experiencias modestas de descentralización, Portugal tras el fracaso de una primera reforma regional, son países que pueden inspirarse en parte en los aspectos positivos de la experiencia española.

El último reto afecta a la diversidad cultural y su impacto sobre las políticas culturales. Deberíamos hablar más bien “de las” diversidades culturales: la que resulta del paso reciente de los países de la Europa del sur de países de emigración a países de inmigración; y la que resulta de las identidades plurales, subnacionales o postnacionales dentro de cada país. Sabemos que esas dos dimensiones distintas de la diversidad cultural no suelen considerarse como complementarias, sino frecuentemente como antinómicas, según una versión comunitarista de las identidades culturales.

Sobre esos diferentes puntos y partiendo de una historia y de trayectorias institucionales diferentes, cada país comparte los mismos retos de una transformación continua de los instrumentos de intervención y, en consecuencia, de las relaciones entre arte, políticas públicas y poderes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCAUD, David (2003), “La politique culturelle italienne: étude sociologique et historique de l’invention d’une politique publique. (1861– 2002)”, Tesis doctoral en Ciencias Políticas, Institut d’Etudes Politiques de Paris.
- BENHAMOU, Françoise (2006), *Les dérèglements de l’exception culturelle*, París, Seuil.
- BONET, Lluís (1999): “La politique culturelle en Espagne: évolution et enjeux”, *Pôle Sud* n°10, pp. 58-74.
- BONET, Lluís y NÉGRIER, Emmanuel (2003), “L’observation culturelle face à la globalisation. Quelles sources d’information pour évaluer quels objectifs de politique culturelle?”, Montréal: UNESCO Institut for Statistics, p: 101-116.
- BURNS, Rob et VAN DER WILL, Wilfried (2003), “German Cultural Policy: an overview”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol.9 n°2, pp.133-152.

- CANTERO, Chus (2005), “Los Teleclubs”, *Periférica* n°6, pp. 105-128.
- COELHO, Eduardo (1999): “La politique culturelle portugaise depuis la révolution démocratique”, *Pôle Sud* n°10, Montpellier, pp. 45-57.
- DALLAS, Kostis (2003), “Report on Greek cultural policy”, ERICArts Compendium on cultural policies, Estrasburgo, Consejo de Europa.
- DAL POZZOLO, Luca (1999), “Entre centralisme inachevé et pressions fédéralistes: le cheminement difficile des politiques culturelles italiennes”, *Pôle Sud*, n°10, Montpellier.
- DE LOURDES LIMA (1998, dir.), *As Políticas Culturais em Portugal*, Lisboa, OAC.
- DE LOURDES LIMA (2004), *Políticas Culturais e Descentralização: Impactos do Programa Difusão das Artes do Espectáculo*, Lisboa, OAC.
- DE WARESQUIEL, Emmanuel (dir. 2001), *Dictionnaire des politiques culturelles*, París: CNRS Editions.
- DUBOIS, Vincent (1999), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, París: Belin.
- DUBOIS, Vincent et Négrier, Emmanuel (1999), L'institutionnalisation des politiques culturelles en Europe du sud: éléments pour une approche comparée”, *Pôle Sud* n° 10, pp. 3-9.
- FERNANDEZ PRADO, Emiliano (1991), *La política cultural: qué es y para qué sirve*, TREA, Gijón.
- HALL, Peter and TAYLOR, Rosemary (1996), “Political science and the three new institutionalisms” *Political studies*, XLIV, pp. 936-957.
- HEIKKINEN, Merja (2005), “Administrative Definition of Artists in the Nordic Model of State Support for Artists”, *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 11 n°3, pp. 325-340.
- HUNTER, Mark (1990), *Les jours les plus Long*, Olivier Orban, París.
- KONSOLA, Dora (1999), “La politique culturelle de la Grèce”, *Pôle Sud* n° 10, pp. 27-44.
- LACOMBE, Robert (2004), *Le Spectacle vivant en Europe. Modèles d'organisation et politiques de soutien*, París, La Documentation Française .
- LOULOUDIS, Leonidas (1997, dir.), “Cultural identities and integration in rural Greece”, *Sociologia ruralis* vol. 37 n°2, pp. 240-254.
- MONNIER, Gérard (1995), *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, París, Gallimard.
- MOREL, Catherine (2005), “Will businesses Ever become Legitimate Partners in the Financing of the Arts in France?”, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 11, n° 2, pp. 199-214.
- NÉGRIER, Emmanuel (2003), “Las Políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada”, *Série des Working Papers de l'ICPS*, n°226, Barcelona, 27 p.
- NÉGRIER, Emmanuel (2005a), El Ministerio de Cultura y la política cultural en Francia: excepción cultural u excepción institucional? *Revista Periférica* n° 6, 2005, pp.23-41.
- NÉGRIER, Emmanuel (2005b), *La question métropolitaine*, Grenoble, PUG.
- NÉGRIER, Emmanuel (2006), *Une politique culturelle privée en France?* París, L'Harmattan, Logiques sociales.
- NÉGRIER, Emmanuel et Jourda, Marie-Thérèse (2007), *Les nouveaux territoires des festivals*, París, Editions Michel de Maule.
- POIRRIER, Philippe (2006), *L'Etat et la culture en France au XX^{ème} siècle*, París, LGF.
- POIRRIER, Philippe, Rab, Sylvie, Reneau, Serge et Vadelorge, Loïc (dir. 1995), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, París, La Documentation Française.
- PRIETO DE PEDRO, Jesus (1993), *Cultura, culturas y constitución*, Congreso de los Diputados, CEC, Madrid.
- RIGAUD, Jacques (1995), *L'exception culturelle. Culture et Pouvoirs sous la Cinquième République*, París, Grasset.
- RUBIO AROSTEGUI, Juan Arturo (2003), *La Política cultural del estado en los gobiernos socialistas : 1982-1996*, Gijón, Trea.
- SANTOS SIVA, Augusto (2005), “Como financia o Estado as actividades culturais?”, *OBS, Observatório das Actividades Culturais*, n°14, pp. 75-93.