

D

E

B

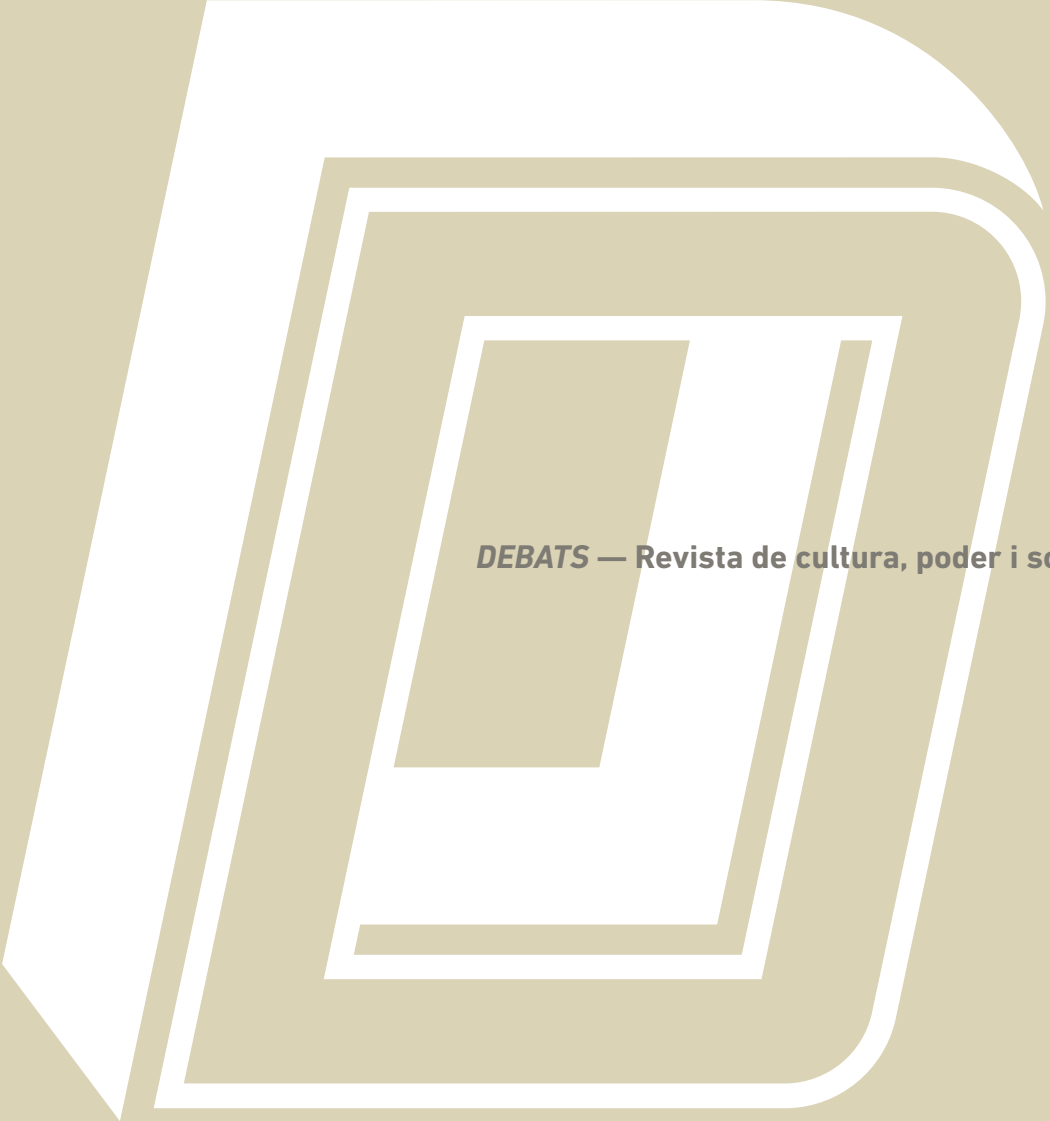
A

T

■ **Monogràfic**
“Cultura i estat:
autonomia creativa, lluita
política i instrumentalització”

■ **Articles de** Clive Gray, Vicent Dubois,
Per Mangset, Pierre-Michel Menger,
Gisèle Sapiro, Juan Arturo Rubio i altres,
Francesc Hernández i Benno Herzog

S



DEBATS — Revista de cultura, poder i societat

Vol. **130/2**
2016

President de la Diputació de València

Jorge Rodríguez Gramage

Diputat delegat de Cultura

Xavier Rius i Torres

Director de la Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Vicent Flor

Les opinions expressades en els articles i altres escrits publicats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* són responsabilitat exclusiva dels seus autors o autores i no expressen l'opinió de *Debats* o de la Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació. Alhora, els autors o autores es comprometen a respectar les normes d'ètica en la publicació de la revista, així com a assegurar la veracitat en la declaració d'autoria, l'originalitat en la publicació, el no enviament a altres revistes i la declaració de conflictes d'interessos en relació als articles. Per tant, malgrat que *Debats* fa tots els esforços possibles per assegurar les bones pràctiques en la publicació de la revista i detectar males pràctiques o plagi, la revista *Debats* declina qualsevol responsabilitat sobre els possibles conflictes derivats de l'autoria dels treballs que s'hi publiquen. Els autors o autores poden trobar les normes per als autors i una guia de bones pràctiques, ètica i detecció del plagi i el frau al final de la revista i a la seua pàgina web.

Tots els articles de la secció monogràfica (Quadern) i de la secció d'articles de recerca (Articles) han passat un filtre inicial de l'editor i, posteriorment, un rigorós examen de revisió per parells, basat en el sistema de doble cec d'almenys dos acadèmics especialistes en la matèria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat: Reconeixement - NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials. No obstant això, les imatges utilitzades en *Debats* estan subjectes al copyright de l'autor o autora i no estan disponibles sota la llicència de Creative Commons. No es pot utilitzar aquestes imatges sense el permís del creador o creadora.



Correspondència, subscripció i venda / Send correspondence, subscription and orders

Debats. Revista de cultura, poder i societat

Institució Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Carrer Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169 / Fax 963 883 170

Correu electrònic: secretaria.debats@dival.es

Subscripció anual en format imprès (dos números l'any, preus amb IVA i despeses d'enviament incloses). Pagament per transferència bancària a nom de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* / Institució Alfons el Magnànim.

Subscripció anual: 10 euros

Número solt: 6 euros

Distribució / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, S.L.

Carrer Taronja, 16 / 46210 Picanya / Tel. 961 590 841

Correu electrònic: sendra@sendramarco.com

Impressió / Printing



ISSN 0212-0585 (imprès)

ISSN 2530-3074 (digital)

Dipòsit legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder i societat

La revista *Debats* va nèixer el 1982 com una revista de la Institució Alfons el Magnànim (i, tot seguit, de la IVEI, Institució Valenciana d'Estudis i d'Investigació) de la Diputació de València amb la voluntat de promoure i actualitzar els grans debats de les ciències socials a València, donant peu a la participació d'importants figures en aquests camps. Actualment, la revista *Debats* és una revista semestral i té l'objectiu d'aglutinar les reflexions actuals en el camp intel·lectual entorn de la cultura —en el sentit ampli de pràctiques culturals i també en el sentit restrictiu de les arts—, i la seua relació amb el poder, la política, la identitat, el territori i el canvi social. El marc de referència de la revista se situa en les temàtiques que són rellevants per a la societat valenciana i el seu entorn, però amb intenció de convertir-se en un referent a nivell europeu i internacional. La revista parteix de la perspectiva de les ciències socials, però pretén al mateix temps connectar amb les anàlisis i els debats contemporanis de les humanitats així com dels estudis de comunicació i dels *cultural studies*. Alhora es reclama metodològicament plural al mateix temps que pretén incentivar la innovació en l'adopció de noves tècniques de recerca i de comunicació dels resultats a un públic ampli. És a dir, pretén convertir-se en un instrument d'anàlisi de les problemàtiques emergents al voltant de la cultura i la societat contemporània des d'una perspectiva àmplia i multidisciplinària combinant una voluntat d'incidència social amb el rigor científic de les publicacions i els debats científics a nivell internacional.

Director / Chair of the Editorial Board

Joaquim Rius-Ulldemolins
(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Secretària de redacció / Editorial Assistant

Ana Sebastià (Institució Alfons el Magnànim)

Consell de redacció / Editorial Board

Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)
Ferran Archilés (Universitat de València)
Antonio Ariño (Universitat de València/Institució Alfons el Magnànim)
Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)
Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Anacleto Ferrer (Universitat de València/Institució Alfons el Magnànim)
Pedro García (Universitat de València)
Maria del Mar Griera (Universitat Autònoma de Barcelona)
Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)
Albert Moncusí (Universitat de València)
Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)
Vicent Olmos (Universitat de València)
Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)
Igor Sádada (Universidad Complutense de Madrid)
Ismael Saz (Universitat de València/Institució Alfons el Magnànim)

Comitè científic / Scientific Comitee

Ana Aguado (Universitat de València)
Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)
Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)
Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)
Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)
Josepa Cucó (Universitat de València)
Jaume Franquesa (SUNY: University at Buffalo)
Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)
Ernest García (Universitat de València)
Clive Gray (University of Warwick)
David Inglis (University of Exeter)
Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)
Matilde Massó (Universidade da Coruña)
Joan Francesc Mira
Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)
Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)
Alain Quemin (Université Paris 8)
Philip Schlesinger (University of Glasgow)
Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)
Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)
Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

Disseny i maqueta / Design and Layout

Estudio Juan Nava gráfico

Il·lustracions / Illustrations

Arnal Ballester

Administració / Management

Vicent Ferri (Cap d'Unitat de Publicacions)
Consuelo Viana (Cap de Negociat d'Administració)
Ferran Pla (Cap de Grup de Gestió Econòmica. Subscripcions)
Pere Gantes (Revisió i web)
Xavier Agustí (Difusió)
Ángela Uviedo (Distribució)

Traducció / Translation

Tecnolingüística, S.L.

Indexació / Abstracting and indexing services

— CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)
— CARHUS+ 2014
— Compludoc
— Dialnet
— DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas
— IN-RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)
— Latindex
— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
— Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)
— Revistas Españolas de Ciencias Sociales (RESH)
— Periodical Index Online

Sumari/Contents

Monogràfic “Cultura i estat: autonomia creativa, lluita política i instrumentalització”

Coordinat per / Guest Editor

Joaquim Rius-Ulldemolins

- Joaquim Rius-Ulldemolins** Presentació del monogràfic: Cultura i estat: autonomia creativa, lluita política i instrumentalització — 06
Special Issue Presentation: Culture and State: creative autonomy, political struggle and instrumentalisation



- Clive Gray** Analitzar la política cultural: incorregiblement plural o incompatible ontològicament? — 17 / 32
Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?
- Vincent Dubois** El “model francès” i la seua “crisi”: ambicions, ambigüitats i reptes d’una política cultural — 33 / 51
The French Model’ and its ‘Crisis’: The Ambitions, Ambiguities and Challenges of a Cultural Policy
- Per Mangset** El principi d’*arm’s lenght* i el sistema de finançament de les arts. Una aproximació comparativa — 53 / 72
The Arm’s Length Principle and the Arts Funding System. A Comparative Approach
- Pierre-Michel Menger** Art, politització i acció pública — 73 / 98
Art, Political Engagement and Public Action
- Gisèle Sapiro** Sobre l’ús de les categories de “dreta” i “esquerra” en el camp literari — 99 / 123
On the use of ‘Right’ and ‘Left’ in the Literary Field
- Juan Arturo Rubio-Arostegui, Juan Pecourt i Joaquim Rius-Ulldemolins** Usos i abusos de la creativitat. Sociologia dels processos creatius, transicions a l’entorn digital i polítiques creatives — 125 / 145
Uses and Abuses of Creativity. The Sociology of Creative Processes, Digital Transitions and Creative Policies



PUNTS DE VISTA

- Enric Sanchis** Sindicats, identitats i moviment d'aturats. — 147 / 155
Una relació problemàtica
Trade unions, identities and pressure groups for the unemployed.
A problematic relationship



ENTREVISTA

- Ignasi Zafra** Entrevista a Antonio Ariño sobre *La secesión de los ricos* — 157 / 162



ARTICLES

- Francesc Hernández i Dobón** De l'art després d'Auschwitz a la sociologia del menyspreu — 165 / 174
i Benno Herzog de Buchenwald
From art after Auschwitz towards the sociology of disrespect
of Buchenwald



RESSENYES

- Juan Pecourt** *La desfachatez intelectual,* — 177 / 178
de Ignacio Sánchez-Cuenca

Presentació del monogràfic: “Cultura i estat: autonomia creativa, lluita política i instrumentalització”*

Joaquim Rius-Ulldemolins

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA / INSTITUCIÓ ALFONS EL MAGNÀNIM

INTRODUCCIÓ

Des de mitjan segle XIX, la relació entre l'estat i la cultura ha sigut una relació problemàtica. Vincent Dubois ens recorda, en el seu llibre sobre la gènesi de la política cultural, que, inicialment, l'autonomia de l'esfera cultural es va construir contra l'estat i les seues pretensions d'instrumentalitzar-la per legitimar-se (Dubois, 1999). I no serà, de fet, fins a mitjan segle XX quan la relació entre cultura i estat tornarà a ser presentada en termes d'aliança, cosa que convencionalment hem denominat polítiques culturals. Així mateix, Philip Urfalino, en el seu llibre sobre la gènesi de la política cultural francesa –considerada habitualment la gènesi d'aquesta nova categoria d'acció pública a mitjan segle XX– caracteritza la nova política cultural com un projecte essencialment utòpic i alhora reformista en els àmbits social i polític (Urfalino, 1996).

La política cultural definida per André Malraux pretenia contrarestar en aquell moment l'incipient domini de la indústria cultural en gran part nord-americana –*la machine à rêves*–, que aleshores consideraven com a embrutidora de les masses; unificar el cos social nacional al voltant de l'alta cultura, confiant que el simple contacte amb aquesta il·lustraria la ciutadania, i, finalment, ajudar els creadors avantguardistes en la lluita per la innovació estètica, moltes vegades incompresa en el seu temps. Sens dubte es tractava d'unes ambicions desmesurades, com es va revelar en les primeres anàlisis sociològiques del públic de les grans institucions culturals desenvolupats per Pierre Bourdieu i Alain Darbel (2003): la política cultural podia incrementar la visibilitat dels nous creadors i augmentar el públic de classe mitjana, però trobava dificultats estructurals a l'hora d'apel·lar a la participació cultural de les classes populars i els joves. A més, aquestes grans ambicions mai van tenir com a contrapartida uns mitjans pressupostaris i uns instruments d'actuació pública al nivell dels alts objectius suara exposats, la qual cosa va generar una de les característiques més perdurables de la política cultural: la contradicció entre els discursos ritualitzats i la implementació pràctica molt més modesta, ambigua i, de vegades, “inconfessable” pels seus efectes elititzadors o clientelars.

* Traducció de Josep Rivera i Condomina.

CULTURA I ESFERA POLÍTICA: POLITITZACIÓ DE LA CULTURA

En la concepció moderna de l'art iniciada a principis del segle XIX, l'art és civilitzador i l'artista es presenta com l'heroi de la modernitat, capaç de crear a partir del no-res i de subvertir, segons aquest punt de vista, el procés deshumanitzador del capitalisme (Chiapello, 1998; Moulin, 1992). Aquest procés, que ha sigut qualificat com a crítica artística al capitalisme, ressenyat per César Graña (1964), produirà una tendència a un cert compromís dels intel·lectuals amb causes crítiques amb el sistema. Així, per a donar suport a aquestes causes, aquests utilitzen el capital específic acumulat, el capital cultural i simbòlic, per tal d'intervenir en el camp polític (Bourdieu, 2001, 2002). Certament, en el segle XX hi va haver episodis que es van qualificar com a “estetització de la política”, denunciada per Walter Benjamin (1983) com una forma d'instrumentalització de les arts per manipular les masses. No obstant això, la reacció posterior dels sectors culturals a aquesta instrumentalització i la política cultural desplegada a partir de la Segona Guerra Mundial van evitar aquest tipus d'instrumentalitzacions polítiques per part dels Estats (Urfalino, 1989, 1996). Es podria argumentar contra aquesta afirmació que certament hi va haver instrumentalitzacions polítiques de les arts i la cultura per part dels serveis culturals de les potències capitalistes com a eina de propaganda contra el bloc soviètic, en presentar les arts i la cultura d'aquests països com a exemple de la llibertat individual i del benestar social assolit dins del sistema capitalista. Tanmateix, aquesta utilització política va partir d'un moviment avantguardista prèviament existent (com el neoexpressionisme abstracte) i la seua aparició no es pot interpretar només com un producte d'aquesta política, sinó com a fruit del procés de renovació estètica i de la lluita simbòlica entre col·lectius dins del camp artístic, resultat, doncs, de la dinàmica característica de l'esfera artística moderna (Bourdieu, 2002).

Ja en el segle XXI la relació entre l'esfera política i l'artística es modifica i, paral·lelament a les instrumentalitzacions econòmiques i polítiques per part de les agències de desenvolupament econòmic i les elits econòmiques, es produeix també una articulació diferent entre els creadors i els moviments socials. No es tracta que les organitzacions socials utilitzen els creadors per a millorar la seua capacitat de fer arribar el missatge a les masses a partir d'una estètica renovada en els seus cartells o materials propagandístics, com es va visualitzar en les primeres i segones avantguardes o en el Maig del 68 (Boltanski i Chiapello, 2002; Chiapello, 1998). En l'actualitat es produeix una reorientació d'un segment d'aquesta nova bohèmia i una confluència dels seus objectius amb els nous moviments socials sorgits de la lluita antiglobalització dels anys noranta i actualment dels anomenats indignats.

SOCIETAT POSTINDUSTRIAL I INSTRUMENTALITZACIÓ DE LA CULTURA

Entre la sociologia contemporània, hi ha un consens a marcar en els anys setanta un nou període, que s'ha denominat postmodernitat i que es caracteritza per la menor importància de la indústria i l'esfera de la producció, i per una major

centralitat del coneixement i de l'esfera del consum (Bell, 1991; Featherstone, 1991; Lash, 1994). Aquesta nova centralitat del consum corre paral·lela a l'expansió de l'esfera cultural sobre la societat i l'economia que alguns autors han conceptualitzat com l'aparició d'un capitalisme cognitiu (Scott, 2007). Això ha erosionat l'autonomia de la cultura com a esfera social separada de l'àmbit polític i religiós, i ha desactivat en part les seues dinàmiques autoreferencials (Bourdieu, 1977). Si bé en l'època daurada de la modernitat artística, des de finals del segle XIX fins a mitjan segle XX, el món artístic tingué una accentuada influència sobre l'esfera política i econòmica, tal com va assenyalar Daniel Bell (2007), des de la irrupció de la societat postfordista i les seues dinàmiques postmodernes (Bell, 1976; Jameson, 1986), l'esfera artística està quedant progressivament sota l'influx –o la dominació– d'altres esferes, com l'economia i la tecnologia (Morozov, 2013). Aquest últim aspecte ha anat adquirint especial importància fins al punt que diversos autors han plantejat que està en procés de formació una nova cultura digital que substituirà els modes de producció, difusió i consum cultural (Lessig, 2005) i que aquesta produirà canvis fonamentals en l'organització social i econòmica (Kelly, 1998).

En tot cas, es pot afirmar que assistim a una creixent instrumentalització política i econòmica de la cultura (Gray, 2007), i que, en el context d'aquestes transformacions, el desenvolupament de la "ciutat creativa" s'ha convertit en una de les prioritats en l'agenda política per a atraure inversors i professionals altament educats i capacitats, l'anomenada "classe creativa" (Florida, 2002). Aquesta voluntat de creació d'una "ciutat creativa" implica polítiques públiques orientades a la producció d'entorns per a la "classe creativa" i l'exhibició de "imatges creatives" de la ciutat que comporten la implementació de polítiques elitistes i gentrificadores (Peck, 2005). Una estratègia que s'emmarca en l'anomenat *entrepreneurial turn* de les polítiques locals (Harvey, 1989) i que aposta per la revitalització urbana sobre la base de grans projectes arquitectònics i institucions culturals (Bianchini, 1993), dels esdeveniments espectaculars (García, 2004a), així com de la creació de clústers d'indústries culturals (Scott, 2000, 2010). En aquesta redefinició dels objectius de la política cultural, els agents de desenvolupament econòmic i turístic local han guanyat protagonisme per damunt dels responsables culturals mateixos i han potenciat aquests objectius instrumentals per damunt dels que s'orienten a la integració social o a la promoció dels valors intrínsecs de la cultura (García, 2004b). En aquest context, l'aparició i promoció de nous barris neobohemis es pot interpretar com una refuncionalització dels espais urbans cèntrics en relació amb les necessitats d'elaboració simbòlica de les indústries creatives; d'aquesta manera, es dóna resposta a la configuració de les ciutats com a espai d'oci i consum de les noves classes mitjanes (Lloyd, 2010; Zukin, 1995).

ESTETITZACIÓ DE LA POLÍTICA

Al nostre parer, ha rebut menys atenció la metamorfosi dels moviments socials en el que denominarem esteticització de la política. Aquest concepte va ser utilitzat inicialment com una forma de denunciar la manipulació de les masses per part dels estats totalitaris, com denunciava Benjamin (1983). Altres autors han utilitzat un

concepte similar, l'*artistització* de la política, per a denunciar les polítiques de regeneració urbana sota una legitimació cultural (Delgado, 2008) o bé per a evidenciar una banalització de l'activisme polític (Delgado, 2013). Tot i així, nosaltres utilitzarem el concepte *artificació* de forma similar a com ho fan Heinich i Shapiro (2012) per a mostrar el procés d'expansió de les pautes de producció i consum de l'art a altres esferes i el sorgiment d'una política i una creativitat noves en el marc dels nous moviments socials urbans. En aquests moviments, es produeix una nova relació també entre cultura i tecnologia, per la qual certes pautes pròpies de les noves tecnologies de la informació i la comunicació irrompen en la producció i el consum cultural (Ariño Villarroya, 2009). A més, la cultura i la tecnologia són vistes com una oportunitat per a establir noves relacions socials i alliberar la creativitat, des d'una posició que ha sigut qualificada de ciberutòpica (Morozov, 2012, 2013) i que, com veurem, és definitiva de l'actitud política de la neobohèmia urbana. Una actitud, el ciberutopisme, que comporta una idealització extrema de la capacitat de la cibernètica –i per extensió, de les noves tecnologies de la informació i la comunicació– de contribuir a la societat ideal (Ouellet, 2009).

Aquesta neobohèmia, per tant, és la protagonista de la convergència entre creativitat i activisme polític, una confluència que alguns han denominat *artivisme* (Felshin, 1996). Així, a diferència de la bohèmia dels segles XIX i XX, els creadors no només creen una subcultura urbana alternativa als valors dominants (Fischer, 1995), sinó que generen espais de “esperança” i projectes procomú (projectes col·laboratius / projectes col·laboratius procomuns) per als sectors socials oposats als processos de refuncionalització urbana neoliberal i a l'avançament del capitalisme cognitiu (Novy i Colomb, 2013). No obstant això, cal assenyalar els límits d'aquest *artivisme*, que s'enfronta amb dificultats per a consolidar projectes d'abast extralocal, desenvolupar estructures estables i connectar amb un altre tipus de moviments socials (Funke i Wolfson, 2014). Amb tot, hem de recordar que una bona part de les idees polítiques en què es basa la idea de la cultura lliure (Lessig, 2005) i el ciberutopisme que la legitima (Morozov, 2012, 2013) s'ha de buscar en la “ideologia californiana”, que podem caracteritzar com una combinació d'actitud bohèmia, utopisme tecnològic i neoliberalisme (Barbrook, 1996). Un tipus d'actitud que combina bé amb l'estil de vida i les actituds polítiques de la generació dels burgesos bohemis (Brooks, 2001) o dels treballadors empleats en les indústries creatives (Lloyd, 2010) i que s'expressa en el seu *ethos* antiinstitucional, creatiu i flexible, coherent amb les necessitats del capitalisme postfordista (Boltanski i Chiapello, 2002).

POLÍTICA, CULTURA I CANVI SOCIAL

De forma creixent, els debats culturals han deixat de ser un espai reservat a una minoria il·lustrada o un camp tancat d'especialistes en el qual els intel·lectuals exercien de portaveus. Actualment, els trobem en el centre del debat social i polític, sovint d'una manera una mica deformada, en forma de les anomenades

“guerres culturals”. És significatiu que en els mitjans de comunicació tradicionals i especialment en els nous mitjans digital *política cultural* i *guerra cultural* figure ja entre els apartats o les paraules clau de cerca, la qual cosa revela que aquests temes s’han convertit en objecte de debat públic. D’altra banda, no ha faltat qui, des de posicions pròximes a l’anomenada nova política i als indignats, ha efectuat crides a repolititzar la cultura (Barbieri, 2012) i a convertir la política cultural en una eina per a la conquesta d’una nova hegemonia de la nova esquerra (Barcelona en Comú, 2015). A l’estat espanyol, això s’emmarca en una crisi de la legitimitat del règim polític i del marc cultural que va crear, el que s’ha anomenat “cultura de la Transició” (Martínez, 2012).

Tanmateix, el debat sobre el compromís polític en bona mesura ignora o no considera suficients els debats històrics sobre la divisió esquerra i dreta en el camp cultural o els límits de la capacitat transformadora de l’acció pública en la cultura. A aquests límits estructurals, en els quals, en bona mesura, l’acció política cultural ha sigut el camp de lluita entre elits, s’hi afegeix el fet que actualment els sectors culturals i, especialment, les indústries culturals i el turisme cultural són vistos per bona part dels governants com a font de riquesa, llocs de treball i, en conseqüència, com un recurs per al desenvolupament i per al consens social (Rius-Ulldemolins i Sánchez, 2015). A aquesta perspectiva, s’hi pot oposar una visió moralitzant de l’autonomia de la cultura o bé de la necessitat d’alternatives a l’economització i l’elitització del món. Malgrat tot, això no ajuda a trobar alternatives immediates als reptes de desenvolupament en el marc d’una economia postfordista en un context global. A més, les apel·lacions a convertir la política cultural en una eina contrahegemònica, topen amb elements més prosaics: l’existència d’inèrcies en la política cultural en forma de limitacions del dret administratiu, el cost de les institucions d’excel·lència artística o la simple i mera limitació de mitjans humans i materials per a desenvolupar les polítiques culturals en administracions públiques dominades per l’austeritat i els procediments de l’administració tradicional (Rubio Arostegui et al., 2014; Rubio i Rius-Ulldemolins, 2015). A la visió socialdemòcrata de la cultura, se li podien plantejar moltes crítiques en relació amb la seua eficiència, com ara la tendència incrementalista (Rubio i Rius-Ulldemolins, 2015), però fixava uns objectius (redistribució dels béns culturals) i uns mitjans per a implementar-los: uns serveis públics culturals desplegats territorialment que garantien els drets culturals mínims (Martínez i Rius, 2010). Així i tot, les apel·lacions a la construcció d’un procomú cultural poden quedar en bones paraules, si no troben la relació entre els dos elements i una plasmació en la pràctica que supere l’elitisme de les pràctiques neobohèmies i ciberutòpiques (Rius-Ulldemolins, 2015).

APORTACIONS AL DEBAT

Malgrat aquesta creixent centralitat de la política cultural, el debat al País Valencià i a l’estat espanyol, en general, segueix sent molt limitat i s’ha centrat en uns paràmetres molt bàsics, allunyats dels debats en altres països de referència com França o Anglaterra. Els debats ací segueixen ancorats en el ja antic (encara que vigent) debat

entre democratització de la cultura (difusió de l'alta cultura) i democràcia cultural (reconeixement de la diversitat cultural i de la creativitat quotidiana), i molt desconnectats de les noves tendències, com l'agencialització de la política cultural, els límits de l'acció pública i les seues inèrcies, la crítica al seu elitisme *de facto* i al seu rol legitimador de l'especulació i la gentrificació o la politització de la cultura i les seues potencialitats i límits transformadors.

Per això entenem que aquest *Quadern de Debats. Revista de cultura, poder i societat* realitza una aportació substantiva en acostar la problemàtica de la relació entre cultura i estat, a partir dels articles publicats. D'entrada, l'article de Clive Gray, professor de la Universitat de Warwick (Regne Unit), ens planteja la dificultat d'analitzar la política cultural, perquè hi ha diverses perspectives teòriques i metodològiques, unes d'orientades a un estudi institucional derivat de la ciència política i unes altres d'orientades a revelar, en un to més analític i crític, les funcions en la dominació ideològica per part de les classes hegemòniques (en una perspectiva neogramsciana) o per part del poder (en una orientació més foucaultiana), ambdues desenvolupades pels *Cultural Studies*. Tanmateix, és interessant relacionar les dues perspectives, institucionalista i crítica, tal com fa Vincent Dubois, sociòleg i politòleg de la *Université de Strasbourg*. Des d'una perspectiva que combina les eines sociològiques i politològiques, Dubois realitza una crítica del sistema francès i el que ell anomena la crisi d'un model de referència. Aquesta crisi expressa la constatació dels seus límits, inèrcies i ambigüitats. La gran ambició d'aquest estat, parafrasejant Crozier (1992), "poc modest", topa amb les limitacions socials a la democratització cultural i, al mateix temps, amb el creixent economicisme d'aquestes polítiques (i la pèrdua de bona part de l'autonomia artística conquistada en la modernitat) i amb la globalització que en bona mesura implica un major control per part dels mitjans de comunicació i les grans empreses tecnològiques nord-americanes.

Per Mangset, del Telemark University College de Noruega, plasma un altre model de política cultural: el model de consells de les arts, regit sota el denominat principi d'*arm's length*, és a dir, de la separació entre poder polític i gestió de la cultura. Un model d'origen anglosaxó que s'orienta a mantindre l'autonomia del sector cultural i evitar el tradicional clientelisme i la dependència en relació amb l'estat, però que, a partir de finals del segle xx, es va convertir en un model per als països nòrdics i els països del bloc soviètic. Un principi (autonomia de gestió artística) i una proposta de gestió (un consell amb patrons independents i convocatòries públiques) que ha sigut interpretat i implementat de formes diferents en funció de la història i els equilibris de poder entre les elits en cada país, la qual cosa, en certa manera, revela que és un model amb disfuncionalitats i ambigüitats. Uns problemes que situen també la relació entre estat i cultura, i que no es resolen amb fórmules organitzatives o bones pràctiques predefinides i universalment aplicables.

En una perspectiva de més llarg termini s'inscriuen els articles de Pierre-Michel Menger i Gisèle Sapiro. En primer lloc, el sociòleg Pierre-Michel Menger, del prestigiós *Collège de France*, analitza lúcidament les relacions entre cultura, compromís polític i estat en la modernitat. Així, el sociòleg francès destaca les incoherències del sil·logisme que assimila avantguarda amb lluita contra el conformisme burgès i el conservadorisme cultural, assenyalant que les elits sempre han sigut el públic més entusiasta amb les innovacions artístiques, alhora que mostra l'atzucac d'una política cultural abocada al suport a la novetat per la novetat, una acció pública que es revela sense criteri ni coherència. D'altra banda, Gisèle Sapiro realitza una anàlisi erudita i precisa de la gènesi de la divisió esquerra i dreta en el camp literari. Aquest estudi, que va del segle XIX a mitjan XX, li permet abordar les diferents morfologies del compromís polític dels escriptors. Això li permet mostrar que aquesta divisió sorgeix paral·lela a l'ampliació i l'estructuració del camp artístic, i que es converteix en una forma de classificació i divisió política del camp cultural, que el divideix en dos pols: un pol d'art pur *engagé* d'esquerres i un camp situat en el pol comercial conservador. Tanmateix, aquest compromís polític no pot ser comprés sense entendre el camp artístic, que és un camp de poder relativament autònom i que representa un espai de lluites entre elits. Finalment, Juan Arturo Rubio-Arostegui, Juan Pecourt i Joaquim Rius-Ulldemolins mostren com la noció de creativitat s'ha transformat de noció en doctrina o moda, cosa que ha fet desenvolupar nombrosos usos i abusos. Concretament, els autors se centren en dos casos: uns sobre la visió extremadament positiva que habitualment es desenvolupa dels processos creatius en l'àmbit digital, una transició al món digital que, des de la perspectiva de la sociologia de la cultura, no és tan favorable, ja que desarticula el focus i els processos d'interacció que requereix la creativitat artística. D'altra banda, la creativitat s'ha convertit en el *mot d'ordre* de les polítiques culturals, com a coartada per a la generació de grans operacions urbanístiques i per a la creació d'"elefants blancs" culturals que fascinen en el present, però hipotequen l'acció cultural pública futura (Rius-Ulldemolins et al., 2016).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ariño Villarroya, A. (2009). *El movimiento open. La creación de un dominio público en la era digital*. València: Universitat de València.
- Barbieri, N. (2012). Why Does Cultural Policy Change? Policy Discourse and Policy Subsystem: a Case Study of the Evolution of Cultural Policy in Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 18(1), 13-30.
- Barbrook, R. i Cameron, A. (1996). The californian ideology. science as culture. *Science as Culture*, 26(1), 44-72.
- Barcelona en Comú. (2015). Gestió pública de la cultura. De la cultura com a recurs a la cultura com a bé comú. *Segones Jornades de l'Eix de Cultura Barcelona En Comú*, Centre Cívic Casinet d'Hostafrancs 7 de abril de 2015.
- Bell, D. (1976). *The coming of post-industrial society: A venture in social forecasting*. Nova York: Basic Books.
- Benjamin, W. (1983). *L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica. Tres estudis de sociologia de l'art*. Barcelona: Edicions 62.
- Bianchini, F. (1993). *Urban Cultural Policy in Britain and Europe: Towards Cultural Planning*. Londres: Institute for Cultural Policy Studies.
- Boltanski, L., i Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (2001). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (3a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P., i Darbel, A. (2003). *El amor al arte: los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Chiapello, E. (1998). *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. París: Métailié.
- Crozier, M. (1992). *Estado modesto, estado moderno: estrategia para el cambio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80.
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12, núm. 270(69) [en línea] <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-69.htm> /acces 1 de novembre de 2016.
- Dubois, V. (1999). *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*. París: Belin.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. Londres: SAGE. Felshin, N. (Ed.). (1996). *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Washington: Bay Press.
- Fischer, C. S. (1995). The Subcultural Theory of Urbanism: a Twentieth-year Assessment. *American Journal of Sociology*, 101(3), 543-577.
- Florida, R. L. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. Nova York: Basic Books.
- Funke, P. N., i Wolfson, T. (2014). Class in-Formation: The Intersection of Old and New Media in Contemporary Urban Social Movements. *Social Movement Studies*, 13(3), 349-364. doi:10.1080/14742837.2013.831755.
- García, B. (2004a). Urban Regeneration, Arts Programming and Major Events: Glasgow 1990, Sydney 2000 and Barcelona 2004. *International Journal of Cultural Policy*, 10(1), 103-118.
- García, B. (2004b). Cultural Policy and Urban Regeneration in Western European Cities: Lessons from Experience, Prospects for the Future. *Local Economy*, 19(4), 312-326.
- Graña, C. (1964). *Bohemian versus Burgeois*. Nova York: Basic Books.
- Gray, C. (2007). Commodification and Instrumentality in Cultural Policy. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 203-215. doi:10.1080/10286630701342899
- Harvey, D. (1989). From Managerialism to Entrepreneurialism: the Transformation in Urban Governance in Late Capitalism. *Geografiska Annaler. Series B, Human Geography*, 71(1), 3-17.
- Heinich, N., i Shapiro, R. (Ed.). (2012). *De l'artification. enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions de l'EHESS.
- Kelly, K. (1998). *New Rules for the New Economy: 10 Ways the Network Economy is Changing Everything*. Londres: Fourth Estate.
- Lash, S. (1994). *Economies of Signs and Space*. Londres: SAGE.
- Lessig, L. (2005). *Por una cultura libre: Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños (en línea). <http://www.elastico.net/archives/> acceso 1 de noviembre de 2016.
- Lloyd, R. (2010). *Neo-bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York - Londres: Routledge.
- Martínez, G. (Ed.). (2012). *Cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Madrid: Penguin Random House Grupo.
- Martínez, S. i Rius, J. (2010). Cultural Planning and Community Sustainability: The Case of the Cultural Facilities Plan of Catalonia (PECCAT 2010-20). *Culture and Local Government*, 3(1-2), 71-82.
- Morozov, E. (2012). *El desengaño de internet. Los mitos de la libertad en la red*. Barcelona: Destino.
- Morozov, E. (2013). *To Save Everything, Click Here*. Nova York: PublicAffairs.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- Novy, J., i Colomb, C. (2013). Struggling for the Right to the (Creative) City in Berlin and Hamburg: New Urban Social Movements, New 'Spaces of Hope'? *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(5), 1816-1838. doi:10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x.
- Ouellet, M. (2009). Cybernetic Capitalism and the Global Information Society: From the Global Panopticon to a 'Brand' New World. En J. Best, i M. Paterson (Eds.), *Cultural political economy* (pp. 177-205). Londres: Taylor & Francis.
- Peck, J. (2005). Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-770.

- Rius-Ulldemolins, J. (2015). Contra el ciberutopismo. discurso utópico versus análisis sociológico sobre la transición al paradigma digital de la esfera cultural. *Política y Sociedad*, 52(1), 153-178.
- Rius-Ulldemolins, J. Hernández, I. M., i Torres, F. (2016). Urban Development and Cultural Policy “White elephants”: Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, 24(1), 61-75. doi:10.1080/09654313.2015.1075965
- Rius-Ulldemolins, J., i Sánchez, M. V. (2015). Modelo Barcelona y política cultural: Usos y abusos de la cultura por parte de un modelo emprendedor de desarrollo local. *EURE*, 41(122), 101-123.
- Rubio Arostegui, J. A. Rius-Ulldemollins, J., i Martínez, S. (2014). *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo. crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultura y la política cultural*. Madrid: Fundación Alternativas.
- Rubio, A., i Rius-Ulldemolins, J. (2015). Cultura y políticas públicas después del diluvio. Las ciencias sociales y la refundación de la política cultural. *Política y Sociedad*, 51(1), 27-52.
- Scott, A. (2000). *The Cultural Economy of Cities*. London [etc.]: Sage in association with Theory, Culture & Society. Nottingham Trent University.
- Scott, A. (2007). Capitalism and Urbanization in a New Key? The Cognitive-Cultural Dimension. *Social Forces*, 85(4), 1465-1482.
- Scott, A. (2010). Cultural Economy and the Creative Field of the City. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92(2), 115-130.
- Urfalino, P. (1989). Les politiques culturelles: Mécénat caché et académies invisibles. *L'Anne Sociologique*, 3(39), 81-109.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation Française.
- Zukin, S. (1995). *The Culture of Cities*. Oxford: Blackwell.



Analitzar la política cultural: incorregiblement plural o incompatible ontològicament?*

Clive Gray

UNIVERSITY OF WARWICK

C.J.Gray@warwick.ac.uk

Rebut: 07/06/2016

Acceptat: 03/11/2016

RESUM

Els enfocaments de l'estudi de la política cultural solen vincular-se a disciplines concretes, cosa que pot dur a un fracàs en l'intent d'apreciar les diferències reals entre aquestes disciplines d'acord amb el que investiguen i com es realitzen aquestes recerques. Les diferències en els nivells ontològic, epistemològic i metodològic entre diverses disciplines impliquen que no siga possible adoptar sense més el que cada disciplina diu sobre la política cultural en sentit estricte. Sense una comprensió major, des del punt de vista teòric i metodològic, de les eines disponibles per a l'anàlisi de la política cultural, és poc probable que es genere un enfocament analític més sofisticat. En aquest article, es discuteixen les conseqüències d'aquest fet per a l'anàlisi de la política cultural i els futurs desenvolupaments analítics en aquesta àrea.

Paraules clau: anàlisi, teoria, metodologia, política cultural.

ABSTRACT. *Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?*

Approaches to the study of cultural policy are currently tied to particular disciplines. This can lead to a failure to appreciate the real differences between these disciplines in terms of what they are investigating, and how they go about these investigations. The differences that exist at ontological, epistemological and methodological levels between differing disciplines mean that it is not possible to simply adopt what each discipline is saying about cultural policy at face value. Without greater theoretical and methodological understanding of the tools that are available for the analysis of cultural policy, it is unlikely that a more sophisticated approach to analysis will be generated. The consequences of this for both the analysis of cultural policy and future directions of analysis in the field are discussed.

Keywords: analysis, theory, methodology, cultural policy.

Autor per a correspondència / Corresponding author: Clive Gray, Centre for Cultural Policy Studies, Millburn House, The University of Warwick, Coventry, CV4 7HS, United Kingdom.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Gray, C. (2016). Analitzar la política cultural: incorregiblement plural o incompatible ontològicament?. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130 (2). 17-32.

SUMARI

Introducció

Comparació d'enfocaments

Definir "cultura"

Què és la "política cultural"?

Metodologies d'anàlisi

Remarques finals

Agraïments

Referències bibliogràfiques

* Publicat originalment a: Gray, C. (2010) *Analysing cultural policy: incorrigibly plural or ontologically incompatible?*, *International Journal of Cultural Policy*, 16 (2), 215-230. Reimprès amb el permís de l'editor Taylor & Francis Ltd, www.tandfonline.com.

*World is crazier and more of it than we think,
Incorrigibly plural. I peel and portion
A tangerine and spit the pips and feel
The drunkenness of things being various.*

El món és més boig i encara més del que pensem,
Incorregiblement plural. Pele i faig a trossos
Una mandarina i escup els pinyols i sent
L'embriaguesa de les coses que són diverses.
(MacNeice 1964: 26)

INTRODUCCIÓ

El *cri de coeur* de Bennett (2004) respecte a les incompatibilitats que hi ha entre diversos enfocaments disciplinaris, teòrics i metodològics relacionats amb la comprensió i l'anàlisi de la política cultural identificava una tensió que no està subjecta a una simple resolució o a una definició per decret. Es pot comprovar que aquesta tensió és real en el nombre de publicacions, cada vegada major, que tracten de la política cultural, moltes de les quals semblen funcionar en un grup de sitges analítiques tancades hermèticament que estan marcades per un grau d'incomprensió mútua, és a dir, que no presten cap mena d'atenció a la resta. La manca d'enteniment que es mostra deriva principalment d'una mala comprensió de les diferències entre metodologies d'anàlisi emprades dins de diferents disciplines i entre disciplines; una incapacitat de relacionar-se amb una bibliografia més àmplia procedent d'altres disciplines, i l'existència d'imatges estereotípiques relatives a diferents teories, disciplines, ontologies, epistemologies que, en el millor dels casos, són equívokes i, en el pitjor dels casos, són simplement errònies.¹

1. Per exemple, Lewis i Miller (2003: 2, 4) critiquen els enfocaments que no comparteixen els seus interessos perquè els consideren "directament elitistes". Si bé això pot donar-los punts per a situar-se políticament al costat dels àngels (radicals), no significa que els altres enfocaments siguin simplement "elitistes", com es diu. Semblantment, l'esment que fa Hesmondhalgh (2002: 19) als "béns públics" mal interpreta la noció econòmica de la indivisibilitat entenent-los com a múltiple ús. Es poden trobar interessos semblants en altres casos; una recerca més detallada d'aquest punt seria de gran valor informatiu per a entendre les conseqüències que té per a les anàlisis adoptades.

La idea que sembla subjaure a molts d'aquests fracassos és que no hi ha una única manera "vertadera" d'entendre què és la política cultural i com s'ha d'analitzar. En conseqüència, els enfocaments que no s'hi ajusten esdevenen heretgies acadèmiques, els autors d'aquests treballs han de ser expulsats a la foscor exterior i els seus treballs són ignorats per seguretat, perquè simplement estan equivocats. Aquesta arrogància carregada de superioritat només té sentit si un duu aclucalls que eviten que l'anàlisi adopte una concepció més oberta a enfocaments alternatius, o fins i tot plural. Partir d'una posició oberta com aquesta deixa espai per a investigar els punts forts i febles realment identificables en enfocaments divergents de la recerca sobre polítiques culturals. Bennett (2004) ha identificat clarament algunes de les àrees en què els mètodes d'anàlisi positivistes i interpretatius es pregunten diferents qüestions els uns als altres, cosa que els permet identificar punts d'interès diferenciats respecte als que interessen en política cultural, i, alhora, els permet identificar en altres anàlisis punts febles que limiten la seua oportunitat per a respondre les qüestions que sorgeixen d'enfocaments alternatius.²

Una proposta modesta per a tractar amb alguns d'aquests problemes en l'àmbit de les polítiques

2. L'enfocament que adoptem en aquest article és interpretatiu en el sentit que s'entén com un punt de partida per a una discussió futura dins de l'àmbit de la política cultural (un esbós en algunes qüestions clau), més que no pas un intent d'oferir una resposta definitiva a aquestes qüestions.

culturals podria incloure una identificació del ventall d'enfocaments que hom tendeix a adoptar respecte a l'anàlisi de la política cultural en si mateixa. Amb aquesta base, els punts forts i les limitacions teòriques i metodològiques dels diferents enfocaments es poden desenvolupar de manera més clara i analítica, cosa que hauria de poder corregir alguns dels malentesos més flagrants existents pel que fa a l'anàlisi. Com a mínim es podria desenvolupar una major consciència de les bases ontològiques, epistemològiques i metodològiques subjacents a diferents enfocaments i es podria identificar el seu potencial no només per a facilitar els punts forts, febles i les possibilitats de la recerca actual, sinó també el desenvolupament de nous camins futurs de recerca (Hay 2002, caps. 1-3; Moses i Knutsen 2007).

Comparacions prèvies dels enfocaments sobre la sociologia de les organitzacions (Burrell i Morgan, 1979) i les polítiques d'estat (Alford i Friedland, 1985; Dunleavy i O'Leary, 1987) han demostrat els beneficis d'aquesta mena de revisió a l'hora de clarificar les fortaleces i limitacions potencials de diversos punts de partida teòrics per a la investigació dels seus objectes d'estudi. Ampliant-la a bases disciplinàries diverses emprades en l'anàlisi de les polítiques culturals en el passat, resulta possible un exercici d'esbrossament similar.

Una major consciència de les bases disciplinàries sobre les quals es basteixen diversos enfocaments analítics també contribuirà a limitar les bifurcacions que Bennett (2004) identificava dins de l'àrea i alhora permetrà destacar aquelles àrees en què l'anàlisi pot anar més enllà simplement mirant les coses des d'una perspectiva diferent. Atés que hi ha diferències importants tant entre disciplines acadèmiques com dins de cadascuna, l'analista no pot adoptar les aportacions d'un enfocament (o un conjunt d'enfocaments) sense més i aplicar-les a un objecte ontològic, epistemològic i metodològic diferent. Al contrari, és molt probable que calga un enfocament més rigorós i consciencios analíticament abans de poder traure conclusions efectives del ventall d'enfocaments potencials existents.

COMPARACIÓ D'ENFOCAMENTS

La recerca que hem proposat es pot fer de diverses maneres. Les comparacions d'Alford i Friedland (1985) i de Dunleavy i O'Leary (1987), per exemple, investigaven l'aplicació de diferents teories al seu objecte d'estudi. Moses i Knutsen (2007) i Burrell i Morgan (1979), per la seua banda, prenen com a base de comparació diferents metodologies usades per a investigar fenòmens socials. Sabatier (2007) combina tots dos enfocaments oferint una comparació de metodologies i també de teories i models sobre el procés polític. Tanmateix, en tots els casos es destaca un conjunt de qüestions diferent de les que tractem ací. L'intent de copsar visions i enfocaments dominants en disciplines acadèmiques concretes inevitablement trepitja l'enorme varietat de cada disciplina. En el cas dels estudis culturals, per exemple, qualsevol intent de desenvolupar un panorama complet coherent del tema demanaria ignorar les diferències substancials entre els enfocaments basats en Foucault, Habermas o Gramsci i les seues versions britànica i americana. Qualsevol intent de generalització deixaria de fer justícia a alguns exemples de recerca en disciplines concretes, però no fer l'esforç d'intentar-ho simplement deixaria l'anàlisi de les polítiques culturals als llimbs des del punt de vista comparatiu, amb poca esperança d'aprendre res del que poden oferir les diverses disciplines.

Excepte en el cas que els analistes treballen des d'una perspectiva purament inductiva –si això fóra possible–, el seu treball sempre tindria el suport en un ventall de pressupòsits teòrics que estructurarien les preguntes que es respondran, com es respondran i la forma de l'anàlisi que caldria per a respondre-les.³ Si bé el treball interdisciplinari pot oferir una alternativa real al fet de treballar exclusivament dins de les restriccions d'un únic enfocament analític qualsevol, cal anar en compte d'assegurar que hi ha compatibilitat efectiva entre les característiques estructurals que mostren

3. Es pot debatre el grau real en què la inducció escapa a una base teòrica subjacent i encara queda per demostrar de manera convincent si els "fets" simplement parlen per si mateixos.

les disciplines implicades. Per tant, els intents d'usar una forma neopluralista d'anàlisi procedent de la ciència política en el context d'una perspectiva de la selecció racional procedent de l'economia causaria un greu mal a tots dos enfocaments i no seria capaç de produir res més un embolic teòric i analític. Les teories subjacents són més que un pur bufet lliure del qual l'analista pot triar el que li fa més gràcia, i tampoc no són simples caixes d'eines analítiques d'on l'investigador pot agafar una peça o un estri qualsevol a voluntat en un moment donat.⁴

Tenint en compte aquestes importants restriccions, l'enfocament que adoptem en aquest article demana una certa explicació per a demostrar per què s'han identificat com a rellevants per a la discussió algunes qüestions concretes. Es poden identificar tres àrees d'interès com a base per a investigar la manera com enfoquen algunes disciplines concretes elements clau de l'anàlisi de les polítiques culturals:

- Com intenta definir cada disciplina i enfocament concret el concepte de “cultura”, essencialment controvertit (Gallie, 1955-56, Gray, 2009);
- Com entenen la idea de “política cultural”;
- Les metodologies predominants emprades en l'anàlisi de la política cultural.

Aquestes àrees mostren que hi ha diferències reals de comprensió entre disciplines diferents i que els intents d'imposar preferències entre elles probablement redueixen el potencial d'una recerca informativa. Atesa la tendència a una mena d'absolutisme acadèmic en algunes recerques (amb afirmacions taxatives sobre el que és i ha de ser la política cultural i la recerca sobre aquest àmbit),⁵ l'acceptació i el reconeixement més ampli obre possibilitats al desenvolupament de múltiples formes d'anàlisi de múltiples temes d'investigació.

Vist que la “cultura” és un concepte essencialment controvertit –en Gray (2009) discutim les conseqüències polítiques directes d'això– i que pot rebre múltiples definicions sense que hi haja un mecanisme que permeti determinar-ne l'adequació o la precisió, la forma com es defineix aquesta paraula central en el tema d'anàlisi assumeix una importància que pot no ser tan evident en el cas d'altres àrees de la política com la defensa, la fiscalitat o la indústria, que poden ser definides i identificades de manera relativament no ambigua. Com a conseqüència, també caldrà examinar com identifiquen les diferents disciplines el tema de les “polítiques culturals”. La “política cultural” es pot identificar des de les perspectives de la sociologia, els estudis culturals, la ciència política, la planificació urbanística i l'economia, en la mesura que inclou el desenvolupament cultural de les comunitats, la diversitat cultural, la sostenibilitat cultural, del patrimoni cultural i les indústries culturals i de creació (Craik, 2007), la cultura d'estil de vida i l'ecocultura (Craik, 2005), la planificació per a la ciutat intercultural (Bloomfield i Bianchini, 2004), la planificació cultural en si mateixa (Evans, 2001), el suport a les llengües nacionals (Grayand i Hugoson, 2004), “aspectes actualment controvertits en una societat més àmplia” (McGuigan, 2006: 203), les “guerres culturals” als Estats Units (Singh, 2003, sobretot els caps. 1 i 2), “la producció de ciutadans culturals” (Lewis i Miller, 2003), i també poden tenir a veure amb “la representació, el significat i la interpretació” (Scullion i Garcia, 2005: 116) i ser una “funció política transhistòrica” (Ahearne, 2008: 2). Tenint en compte això, resulta evident que, encara que hi ha moltes aportacions sobre la política cultural, no hi ha un model clarament definit i consensuat sobre en què consisteix. Això és important per tal com la definició de l'objecte d'estudi té efectes clars en com s'ha d'estudiar: les eines per a analitzar i comprendre qualsevol versió de la política cultural han de ser adequades a la tasca a fer (Gray, 1996). El grau en què aquestes diferències entre disciplines deriven de diverses maneres d'entendre el que conceben com el contingut de la “política cultural” novament apunta a la necessitat d'una recerca sobre el significat que es dona a aquesta etiqueta.

4. Excepte, evidentment, si l'analista vol intentar traure un clau amb paper de vidre.

5. Vegeu Lewis i Miller (2003), Scullion i Garcia (2005) i McGuigan (2006), com a exemples d'aquesta tendència a blindar l'anàlisi.

La tercera qüestió que cal examinar, relativa a les metodologies usades per a l'anàlisi en les diverses disciplines, té a veure amb la qüestió de quant de coneixement s'extrau sobre el tema que s'investiga. En aquest sentit, es pot fer una distinció simple entre metodologies positivistes, interpretatives i realistes,⁶ distinció que servirà de base en la present discussió. Inevitablement, les diferents disciplines inclouen exemples d'anàlisi basats en algunes d'aquestes metodologies –si no en totes–, però en termes generals pot semblar que la major part de la bibliografia econòmica sobre la política cultural és de naturalesa positivista, la major part de la procedent dels estudis culturals és interpretativa, mentre que la sociològica o la procedent de la ciència política semblen ser, en efecte, més realistes quant al seu abast. Discutirem la validesa d'aquesta afirmació més endavant, en un estadi final de l'article, així com les conseqüències d'aquestes tries metodològiques per al que es pot investigar de manera satisfactòria en el marc de cada disciplina. Aquestes seqüències són importants en la mesura que impliquen que, fins i tot si hi ha anàlisis separades que se centren en el mateix tema, la manera com serà investigat farà que no hi haja cap base simple a partir de la qual comparar els resultats.⁷

Els resultats, les limitacions i les línies de la recerca futura que identifica cada disciplina es veuen afectats per les tries metodològiques que fan els analistes en qüestió. És evident que –atesa l'enorme varietat de resultats, metodologies i àrees d'anàlisi que es poden trobar en les disciplines implicades– cap enfocament disciplinari adoptat per a l'anàlisi té totes les respostes al ventall complet de preguntes que se'ls pot fer: cada disciplina funciona de fet en espais d'anàlisi independents que fan poc ús de les

possibilitats que tenen a l'abast altres disciplines. Aquest problema va molt més enllà de les qüestions de pures diferències metodològiques i al capdavant afecta aspectes d'ontologia i epistemologia. En aquest sentit, és poc probable que un analista puga simplement triar entre els aspectes interessants que disciplines diverses poden oferir-se entre si i aplicar-les de manera no ambigua al seu treball. En primer lloc, els analistes han de desenvolupar un panorama més clar de les possibilitats per a la recerca que s'inclouen en marcs d'anàlisi específics i això només es pot dur a terme entenent el que ofereixen efectivament les diverses disciplines. Una revisió de la bibliografia sobre la política cultural demostra que es tracta, com a mínim, d'una tasca multidisciplinària. Totes les disciplines que esmentem a continuació han utilitzat maneres pròpies per a analitzar les dimensions de la política cultural en el passat i n'hi ha probablement d'altres que l'autor simplement no ha trobat encara: l'estètica, l'antropologia, els estudis culturals, l'economia, la geografia, els estudis del patrimoni, la història, els estudis literaris, els estudis de museística, la musicologia, la filosofia, la planificació, la ciència política, la sociologia i els estudis urbans. En un intent de limitar la discussió a una extensió apropiada, aquest article se centrarà només en quatre: els estudis culturals, l'economia, la ciència política i la sociologia.

DEFINIR "CULTURA"

Si la "cultura" és un exemple d'un concepte essencialment controvertit, podem suposar que la bibliografia inclourà múltiples definicions de la paraula. També podem esperar que no hi haja un mètode no ambigu –i certament no n'hi ha cap d'empíric– que permeti determinar l'adequació o no d'aquestes definicions (Gallie, 1955-56). En aquest sentit, no hi ha cap raó particular per a fer una mera llista de definicions diferents emprades en disciplines diverses; resulta més útil potencialment demostrar com aquestes definicions afecten el que es considera digne d'estudi en aquestes disciplines quan hom tracta d'aspectes "culturals".

6. Les metodologies ideogràfiques i nomotètiques també es poden sumar a aquestes, però per qüestions d'espai hem de restringir l'abast d'estudi d'aquest treball.

7. És difícil fer una comparació de McGuigan i Gilmore (2002) i Gray (2003) sobre la Cúpula del Mil·lenni de Londres perquè parlen de coses diferents: els primers, sobre el contingut i el significat de la Cúpula i el segon, sobre com va gestionar el govern laborista el desastre que va acabar essent la Cúpula.

La multiplicitat de definicions que s'han proposat en cada una de les disciplines que examinem certament contribueix a la idea que la “cultura” és essencialment controvertida: cap de les disciplines en qüestió té una única definició a què facen referència tots els seus investigadors. Malgrat tot, dins de les disciplines hi ha certes tendències a donar més importància a unes definicions que a unes altres. Per tant, tot i reconèixer que hi ha variants en cada disciplina, discutirem ací la base comuna que sembla existir.

En el cas dels estudis culturals, a primera vista sembla haver-hi dos denominadors comuns i no només un: el primer parteix de Williams (1961: 41–71) i el segon, procedent de diversos estructuralistes i postestructuralistes, té a veure amb pràctiques significatives semiòticament. En la pràctica, les dues acaben integrant-se tant que és difícil formular una distinció significativa entre aquestes. Una mirada ràpida als manuals sobre estudis culturals mostra una preferència per la formulació de Williams com a base per a entendre la “cultura”, si més no en els nivells d'iniciació (Storey, 1998: 2; Milner i Browitt, 2002: 2-5; Lewis i Miller, 2003: 2-3). En aquesta formulació, la “cultura” adopta formes diferenciabls: la “cultura” com una forma de l'ideal platònic en termes de valors, la “cultura” com a experiència enregistrada i la “cultura” com “una manera de viure” (sovint, si bé cada vegada de manera més equívoca, entesa com una visió antropològica, atès que l'antropologia de la cultura s'ha separat d'aquesta concepció: vegeu Williams, 1961: 41-71; Wright, 1998; i també Williams, 1981: 10-14, que simplement diferencia les nocions “materialista” i “idealista” de la cultura, i Baetens, 2005). En els estudis culturals es poden trobar ací i allà visions alternatives en la línia de la variant semiòtica: per exemple, McGuigan (1996: 1) entén la cultura com a relacionada amb “la producció i la circulació de significats simbòlics” –aquest és un bon exemple del que són les visions antropològiques de la “cultura” (cf. Wright, 1998), tot i que no deriva directament de l'antropologia. Aquestes definicions ofereixen entre si una barreja incòmoda del que, d'acord amb Williams (1981), podem denominar com

a concepcions idealista i materialista de la cultura.⁸ Se'n poden veure les conseqüències més clarament segons les metodologies usades en els estudis culturals, com es discutirà més endavant.

En termes de ciència política, tendeix a definir-se la “cultura” de manera concreta més que no pas en els termes generals usats en els estudis culturals. Una distinció simple seria la que hi ha entre la “cultura” com a terme abreujat per a referir-se a contextos socials en què té lloc la política (com, per exemple, Huntington, 1996, que parla de “civilització”); la “cultura” com un subconjunt de contextos socials que inclouen les valoracions, el coneixement i els sentiments respecte a l'activitat i les institucions polítiques, tornant a la idea de “cultura” cívica del treball d'Almond i Verba (1963), del qual es poden trobar versions més recents, i molt diferents, en Crothers i Lockhart (2000), i en Lane i Ersson (2002); i, finalment, com a conjunts de comportaments formals i informals basats en regles (la idea d'una “cultura administrativa”, per exemple, Knill, 1998; Gray, 2002: 6-9).

Aquestes definicions són bastant diferents de les que es troben en els estudis culturals: l'encobriment més proper entre elles se situaria entre la definició de “mode de vida” en la darrera i la versió del “context social” en la ciència política, i fins i tot en això hi ha diferències considerables entre les dues, per tal com la darrera té a veure sobretot amb la interacció concreta entre les dimensions social i política de la vida social més que no pas amb els conjunts més generals d'interessos de què semblen ocupar-se sobretot els estudis culturals. En la ciència política, les definicions dominants tenen una gran influència del corrent conductista en l'estudi de la política i això afecta la mena de metodologies que es consideren adequades per al seu estudi. Aquest punt també es discutirà més endavant.

8. La diferència és encara més destacada quan es fa referència a les versions americanes dels estudis culturals, en les quals la distinció entre materialista i idealista és, potser, encara major que, per exemple, en les variants britàniques i australianes.

En el cas dels estudis sociològics de la “cultura” sembla haver-hi una divisió entre la “sociologia de la cultura” i la “sociologia cultural”, divisió denominativa que reflecteix diferències en el nivell metodològic, entre altres coses, però que implica diferents nocions del que és “el fet cultural”. Una de les seues versions té a veure amb la “cultura” com a conjunt de significats, símbols i estructures (Alexander, 2006) i implica una forma concreta d’anàlisi sociològica (o més aviat semiòtica). En una segona versió la “cultura” consisteix en espais d’actuació concrets que s’associen amb productes i/o activitats concretes limitades, per exemple, a “les arts, les indústries culturals i els sectors de la comunicació” (Bennett, 2007: 32), on s’inclouen, per exemple, l’estudi dels patrons de consum “cultural” entre grups socials concrets com en Bourdieu (1993), o el projecte britànic més recent de “Capital cultural i exclusió social” (“Cultural Capital and Social Exclusion”, vegeu Bennett i Silva, 2006). Una tercera versió tendeix a integrar “cultura” i vida social, sense fer cap distinció significativa entre les dues. Això podria semblar similar a la definició de “mode de vida” de Williams, en què la cultura és decididament “corrent” –encara que resulte completament opac en què consisteix: portat a l’extrem, la “cultura” simplement esdevé tan incloent que no hi ha manera de determinar què fa que una cosa siga específicament cultural (vegeu els comentaris inclosos en Bennett, 2007: 32).

En el cas de l’economia, la major part del treball en l’àrea de la política cultural té a veure amb el tema concret de l’economia de l’art (com en els casos d’O’Hagan, 1998 i Frey, 2003). Encara que hi ha cada vegada més llibres publicats que inclouen els mots “cultura” i “economia” en el títol, solen tractar en gran mesura de les arts com a tema de recerca (cf. Heilbrun i Gray, 1993; Towse, 1997a, 1997b, 2003; Cowen, 1998). De fet, Towse (1997a: xiii) parla del “camp de l’economia cultural, coneguda anteriorment com a economia de les arts”, cosa que indica que les dues denominacions són efectivament sinònimes, encara que a continuació argumenta que la “cultura” “té a veure amb normes de comportament i valors compartits” (1997a: xv) i que es tracta d’àrees que superen l’àmbit de l’economia. En canvi, es consideren

susceptibles d’anàlisi econòmica els *productes* culturals, productes caracteritzats perquè contenen “un element creatiu o artístic” (Towse, 2003: 2). Throsby (2001: 3-4) repeteix aquesta distinció quan identifica dos usos de “cultura”: les creences, els valors i les pràctiques compartides per grups socials (com en la versió antropològica de Williams) i, en segon lloc, com a conjunt d’activitats i productes d’aquestes activitats que tenen a veure amb “els aspectes intel·lectuals, morals i artístics de la vida humana” (Throsby, 2001: 4). Throsby es diferencia de Towse en el fet que les dues versions de la “cultura” es consideren analitzables –i, de fet, ho són– amb les eines de l’anàlisi econòmica.

Resulta clar que hi ha alguns punts comuns entre les disciplines pel que fa a com tendeixen a definir en general el concepte central de “cultura”. En totes hi ha una visió de la “cultura” com una mena de pegament social que ofereix un marc comú per a entendre com s’organitzen i interactuen els membres de la societat. Tanmateix, hi ha altres versions de la “cultura”, i seria un error ignorar aquestes variants per tal com s’orienten cap a idees bastant diferents del que és una “cultura” i què fa, i com pot ser usada i ser viscuda en termes humans. L’intent d’oferir una versió omnicomprendiva de la “cultura” en *International Journal of Cultural Policy*, la principal revista del món que tracta sobre política cultural (Deakin University, 2008) i en el principal congrés internacional de l’àrea (*International Conference on Cultural Policy Research*), en són bons exemples, que destaquen la cultura com a “comunicació simbòlica” que “integra un ventall ampli de pràctiques significatives”, i mostren un interès molt menor en les versions “antropològiques” de la cultura derivades de Williams (1961), cosa que apunta a una concepció lleugerament plural del que es pot considerar la “cultura”.

Pot semblar que l’anàlisi de la política cultural és relativament problemàtica en aquest punt: si cada disciplina parlara del mateix objecte d’estudi (cosa que no és així), seria concebible que es poguera desenvolupar una estratègia comuna per a analitzar les polítiques que s’associen amb aquest objecte. En la pràctica, això no s’ha produït, en primer lloc

per l'existència de diferències significatives dins de les disciplines –i encara més entre disciplines– respecte al que és, en realitat, el seu objecte d'estudi. Aquest problema de definició pot considerar-se com a generador de diferències en les bases ontològiques subjacents (o, alternativament, és generat per aquestes diferències), que els serveixen de base i també, com a conseqüència, generen diferències metodològiques respecte a com dur a terme l'anàlisi entre les diverses disciplines. Aquestes diferències es poden distingir més fàcilment quan s'investiguen els enfocaments de la "política cultural" (i no només respecte a la "cultura") adoptats en les diverses disciplines.

QUÈ ÉS LA "POLÍTICA CULTURAL"?

L'enorme varietat de formes de política cultural existent (Gray, 2009) indica que molt probablement hi ha moltes formes d'analitzar un determinat fenomen. Com en el cas de la definició de la "cultura", els enfocaments que han tendit a adoptar diferents disciplines se centren en un ventall de pràctiques polítiques i fins i tot allà on hi ha semblances subjacents en el que s'identifica com a digne d'estudi en aquest camp, les formes implícites com s'estudien, s'analitzen i s'entenen aquests objectes mostren diferències clares entre disciplines, així com dins de cada disciplina.

En el cas dels estudis culturals, normalment es diferencien els enfocaments que deriven de lectures concretes de Gramsci i els que deriven de Foucault. El que s'investiga i com s'analitza es veu clarament afectat per les tries fetes en aquest sentit. Tanmateix, cal notar que hi ha una tercera aproximació dins dels estudis culturals que deriva d'enfocaments centrats en tècniques dels estudis literaris (o fins i tot psicoanalítics), relacionats amb la "lectura" dels textos que hi ha a l'abast de l'investigador (vegeu McGuigan i Gilmore, 2002). A la pràctica, aquesta tendència ha afavorit pràctiques crítiques desenvolupades a partir dels estudis literaris, en concret en l'àmbit de l'anàlisi de la "cultura" com una experiència enregistrada (novament generant "textos" per a l'anàlisi), on la

distinció Gramsci/Foucault es desenvolupa com a reacció expressament polititzada contra això (Bennett, 1996, 1998).

Aquesta divisió entre tendències gramscianes i foucaultianes de la recerca en política cultural al si dels estudis culturals es pot equiparar a la que s'estableix entre el focus en la ideologia i l'hegemonia, d'una banda, i en la noció de governabilitat, per l'altra. Hi ha variants d'aquests punts de partida bàsics (per exemple, l'enfocament influït per Habermas de McGuigan 1996; 2004), però, amb tot, tendeixen a ocupar-se de les mateixes distincions focals. Com a molt, es pot discutir que la variant gramsciana adopte una agenda "populista" on les formes de la creació cultural de dalt avall s'identifiquen amb una forma radical de resistència a les forces hegemòniques dominants dins de la societat (Hall i Jefferson, 1976; McGuigan, 1992), mentre que la tendència foucaultiana pot confondre conseqüències amb causes on la creació d'individus dòcils i controlats⁹ esdevé la raó de les polítiques culturals més que no pas un resultat d'aquestes, la qual cosa, a més de ser teleològica, com nota Bennett (2004: 238), és "una formulació una mica paranoide".

Tot i que aquests extrems estan exagerats, identifiquen àrees dominants per a l'anàlisi dins de dues de les branques més comunes de l'enfocament dels estudis culturals. La branca gramsciana es concentra en els significats que s'associen amb formes concretes de comportament i expressió per part dels participants, i la branca foucaultiana se centra en l'atribució de significat a comportaments i expressions adoptades per altres. Amb tot, en els dos casos la destresa de l'analista per a identificar els "autèntics" significats

9. Com en Lewis i Miller (2003: 1), "la política cultural [...] és un espai per a la producció de ciutadans culturals en què les indústries culturals no només ofereixen un conjunt de representacions d'un mateix i dels altres, sinó també un seguit de fonaments lògics per a tipus de conducta concrets", o en Scullion i Garcia (2005: 125), que veuen la recerca en política cultural com a relacionada amb l'activitat de "fer polítiques" (en termes de Foucault) per part de l'estat i combina una implicació en la representació i en la formulació".

que es relacionen amb aquests assumptes depén de la seua habilitat per a “llegir” per a quines polítiques i pràctiques que s’hi associen existeixen realment. Això reconnecta aquests enfocaments dominants dels estudis culturals de les polítiques amb formes de crítica literària on el crític format i hàbil és capaç d’identificar profunditats ocultes a la política que les lectures superficials d’altres poden no ser capaces de copsar.¹⁰ En aquest nivell, la “política cultural” esdevé una sèrie de “textos” subjectes a interpretacions de l’analista concret més que un conjunt de pràctiques organitzatives concretes que cal analitzar, fins i tot si aquestes eren l’objectiu del gir polític dels estudis culturals (Bennett, 1996: 307-308).

Aquest enfocament és marcadament diferent del que adopta la ciència política. Tot i que no es deixa de reconèixer el contingut i la significació dels “textos”, en la ciència política l’enfocament general de l’anàlisi de la política cultural tendeix a adoptar formes força diferents (Gray, 2009). En primer lloc, la política cultural es pot veure simplement com el ventall d’activitats que escometen –o no– els governs en el camp de la “cultura”. El ventall d’activitats que els governs consideren dignes de rebre el seu suport també es pot entendre com una imatge dels valors i les ideologies subjacents a què donen suport els governs, i són certament producte de tries polítiques entre un ventall de formes i nivells de suport potencials que aquests poden oferir. En aquesta mena d’anàlisi, la política cultural és simplement qualsevol cosa que el govern diu que és, cosa que duu a una gran varietat de conjunts d’actuacions, organitzacions i tries específiques de cada país com a focus d’estudi (Gray, 1996: 214-215).

Tanmateix, és possible observar una línia d’anàlisi més complexa si es canvia el focus del que el govern etiqueta com a “política cultural” a un enfocament en què la política cultural es defineix com “les accions que un estat [...] pren que afecten la vida cultural del seus ciutadans” (Mulcahy, 2006: 267).¹¹ Aquesta versió ampliada desplaça l’atenció cap a una sèrie d’activitats, com les polítiques dels mitjans de comunicació i de l’educació, que normalment poden no ser considerades pels mateixos governs com a part de les seues pròpies polítiques culturals (vegeu, per exemple, l’informe del Parlament Europeu (2006) sobre el finançament i la despesa dels estats en el sector cultural dels estats membres de la Unió Europea, on s’equiparaven de facto les “arts” i la “cultura”, i la política cultural amb la política de les arts, més que amb nocions més àmplies d’una cultura pública o fins i tot amb qualsevol altra forma de política cultural).

Si bé el focus general en cada cas tendeix a situar-se en les actuacions i les tries dels governs i les institucions del sector públic, això no implica que aquestes constituïsquen els límits absoluts de les recerques de la ciència política quant a la “política cultural”, fins i tot quan la major part del treball que es duu a terme dins de la disciplina tendisca a mantenir-se dins d’aquests límits. En aquest sentit, algunes de les conclusions procedents de la tradició dels estudis culturals, que generalment té una concepció molt més àmplia del camp, podrien obrir nous àmbits de recerca per als investigadors en ciència política. Certament, el fet de concentrar-se en el component cultural de les polítiques governamentals que normalment no es consideren “culturals” eixamplaria la perspectiva política cap a l’anàlisi de les polítiques.

Els enfocaments sociològics de la política cultural tendeixen a estar relativament poc desenvolupats;

10. McGuigan (2004: 90) veu la Cúpula del Mil·lenni britànica com “una decepció malgrat els incansables esforços dels visitants per fer-la millor del que realment és”. En aquest cas, l’analista, evidentment, sap millor que els visitants de què anava “realment” la Cúpula. Com a exemple de la perspectiva “elitista” que els estudis culturals tenen tanta voluntat d’atacar, aquest resulta difícil de superar.

11. Es podria argumentar que totes les polítiques governamentals tenen un efecte cultural en un sentit o en un altre. Això convertiria, de fet, totes les polítiques públiques en culturals. En aquest punt, també s’aplica l’objecció que es fa a alguna recerca sociològica pel fet de ser tan incloent que es perd el que resulta específicament “cultural” d’aquestes polítiques.

gran part del treball de la sociologia cultural tendeix o bé a l'anàlisi semiològica de la formació i l'ús del significat individual i grupal (Alexander, 2006), o bé al desenvolupament de treball dins del marc de la sociologia de les arts (Alexander, 2003), de manera que no es presta massa atenció a aspectes de polítiques en un sentit ampli. Els casos en què sorgeix la "política" semblen estar relacionats en gran mesura amb l'ús del terme en la bibliografia dels estudis culturals (on la "política cultural" té a veure, a grans trets, amb la "cultura pública" de Mulcahy) (per exemple Jones, 2007), amb referències esporàdiques en què la política cultural s'identifica amb les polítiques governamentals sobre les arts (Alexander i Rueschmeyer, 2005). En qualsevol dels dos casos, les anàlisis dutes a terme no s'allunyen particularment dels interessos tradicionals dels estudis culturals o de la sociologia en general. Això implica un subdesenvolupament de la bibliografia sociològica quant a l'anàlisi de la política cultural, però dir això seria injust en la mesura que gran part del treball dins de la sociologia que tracta d'aspectes "culturals" –per exemple, l'anàlisi d'audiències i d'hàbits d'oci, i el creixent interès en els conceptes de capital cultural que segueixen Bourdieu (1993)– té un gran nombre d'implícacions polítiques, fins i tot quan aquest no és el principal punt de discussió o anàlisi. Tot amb tot, en la bibliografia sociològica estàndard, la focalització directa en problemes de política cultural explícits *per se* resulta limitada.

La bibliografia econòmica sembla estar molt més desenvolupada en aquest sentit, encara que, en sintonia amb la qüestió de com es defineix la "cultura" dins de la disciplina, molt té a veure amb les "arts" i no amb una concepció més àmplia de la "cultura". L'enfocament general adoptat implica l'anàlisi de l'aplicació d'eines econòmiques concretes –usades com a part d'una política econòmica governamental general, com ara les polítiques fiscals– a aspectes concrets variats de la producció cultural (vegeu, per exemple, Towse, 1997a, 1997b, 2003; O'Hagan, 1998; Frey, 2003). En aquest sentit, el focus se situa en polítiques econòmiques concretes que creen i usen els governs per a objectius culturals o dins

de l'àmbit cultural, més que no pas el contingut d'aquestes polítiques pròpiament.

Tanmateix, hi ha un segon tema que deriva de les qüestions normatives de si és adequada la implicació de l'estat en la creació i la gestió de les polítiques econòmiques per a les arts i els afers culturals, i, en general, implica la consideració de l'estatut públic o del caràcter innegablement profitós de les arts i la cultura, o la preocupació més àmplia sobre les qüestions del valor cultural per si mateix (Cowen, 1998; Throsby, 2001). Aquest tema té una naturalesa diferent als habituals en altres enfocaments de l'anàlisi de la política cultural per tal com explícitament suscita l'interès sobre els sistemes de valor subjacents que es poden usar per a justificar o no una actuació estatal en aquest àmbit. Encara que aquests interessos normatius també es poden trobar en la filosofia política i en la ciència política, l'atenció que rep en el marc de l'economia és notable, especialment pel caràcter àmpliament insidiós dels arguments que pot generar.

Quant al tema de com es defineix la "cultura" entre disciplines, hi ha algunes semblances segons com s'entenga una mateixa política cultural. Així, des d'una perspectiva general, un dels elements essencials per a aquesta comprensió té a veure amb el que fan els governs pel que fa a les polítiques que duen a terme, encara que no hi ha un acord general respecte a si simplement incorporar el que els mateixos governs defineixen com a "polítiques culturals" o anar més enllà, cap al contingut cultural de qualsevol política pública, explícitament cultural o no (Mulcahy, 2006; Ahearne, 2008).

Hi ha també una segona visió de la política cultural que té a veure amb el paper en l'àmbit de la cultura del sector privat, les organitzacions religioses i de voluntariat (així com els individus i els grups de la societat civil en general). Els interessos que s'estan desenvolupant en aquest àmbit, en concret en l'antropologia i en la sociologia, poden no ser especialment nous, perquè han estat un pilar dels historiadors de la cultura de fa temps (vegeu, per exemple, Brewer, 1997; Bashford i Langley, 2000;

Blanning, 2002; Black, 2005; Burke, 2008), però contribueix a eixamplar l'àmbit de l'anàlisi de la política cultural més enllà dels confins relativament estrets de l'acció o la inacció de l'estat. Tanmateix, en tots dos casos, no pot sorprendre que la forma com es fa l'anàlisi d'aquests aspectes estiga potencialment oberta a una varietat de metodologies desenvolupades per a enfocaments disciplinaris i analítics específics que han adoptat els investigadors de l'àrea.

METODOLOGIES D'ANÀLISI

La distinció entre metodologies positivista, interpretativa i realista que hem esmentat abans és el punt de partida de la discussió que presentem ara, però també és possible oferir visions alternatives. Els punts generals sobre les posicions definidores en disciplines diverses que hem comentat poden perjudicar alguns exemples dins de cada disciplina, però una discussió general sobre la metodologia probablement faria molt més mal. Resulta qüestionable l'afirmació general segons la qual la bibliografia econòmica deriva d'una postura positivista, la dels estudis culturals d'una postura interpretativa i la de la sociologia i la ciència política d'una posició realista; també seria bastant il·lustratiu en aquest sentit com cadascuna d'aquestes disciplines s'enfronta a aquesta afirmació. Malgrat tot, pot resultar útil com a mostra de semblances i diferències més àmplies entre disciplines, més que com a afirmació definitiva de tendències metodològiques disciplinàries.

En el cas dels estudis culturals i de l'economia, sembla haver-hi preferències clares aplicables a totes les anàlisis dins d'aquestes disciplines. En els estudis culturals, aquesta preferència sembla correspondre a un conjunt d'enfocaments interpretatius i qualitius diferenciables (vegeu, per exemple, Alasuutari, 1995; Murdock 1997) que sovint s'alia amb un conjunt concret de preferències polítiques (per a una explicació i exemplificació d'això, vegeu Stevenson, 2004). En el cas de l'economia, per contra, la característica central és una mentalitat qualitativa i distintivament positivista que es relaciona de forma clara amb

interessos empírics (vegeu Frey, 2003: 6-8). La raó per a veure la sociologia i la ciència política com a disciplines que ocupen un marc més realista es troba en la gran multiplicitat d'enfocaments que inclouen: totes dues cobreixen l'espectre d'enfocaments potencials des del positivista a l'interpretatiu, al constructivista social, al normatiu, amb una elecció metodològica determinada per les qüestions que l'analista vol tractar, cosa que és també un tret central del realisme metodològic (vegeu Sayer, 2000: 19). Aquesta ortodòxia en l'enfocament permet el desenvolupament potencial d'un ampli ventall d'explicacions de polítiques culturals concretes en la bibliografia de la sociologia i la ciència política en què la tria és conseqüència de fins a quin punt responen bé a les preguntes que ha plantejat l'analista. És cert que pot semblar que la sociologia i la ciència política usen un ventall molt més gran d'estratègies metodològiques que els estudis culturals i l'economia.

És clar que aquestes diferències en el nivell metodològic donen lloc a concepcions bastant diferenciades de per a què existeixen les polítiques culturals, com i per què es creen, vehiculen i avaluen, i què es pot deduir de l'anàlisi de polítiques concretes (Rose, 1993). Segons això, més que un resum de tendències generals dins de les disciplines, cal una consciència de les metodologies concretes emprades en l'estudi de les polítiques culturals com a base per a entendre els aspectes concrets que han mostrat els diferents analistes emprant diverses eines.

Si acceptem que cada metodologia produeix resultats que no es poden descobrir usant els altres enfocaments, podem obtenir encara més beneficis. En el pitjor dels casos, podem desenvolupar una concepció més àmplia dels interessos de la política cultural simplement examinant els resultats de les recerques realitzades amb l'ús dels mètodes d'altres disciplines (o fins i tot diferents metodologies en una mateixa disciplina). La incapacitat de reconèixer que les febleses percebudes en una disciplina sovint tenen a veure amb les metodologies que s'hi usen, i no tant en les mateixes disciplines, també pot servir per a limitar crítiques injustes des d'altres disciplines, cosa que sovint es constata en l'àrea de les polítiques

culturals.¹² Si acceptem que cap disciplina té el monopoli del coneixement en el camp de l'anàlisi de les polítiques culturals i si acceptem també que hi ha diferències metodològiques entre aquestes i dins de cadascuna segons el que estudien i com ho fan, almenys potencialment, podrem obtenir una comprensió major de la totalitat de l'àrea d'anàlisi de la política cultural.

Que això és un problema real en el món de l'anàlisi de la política cultural es pot demostrar amb una anàlisi bibliomètrica dels articles publicats en la revista *International Journal of Cultural Policy*, pertanyents a escoles diferents i que tracten temes relacionats amb les indústries creatives, la planificació cultural, les ciutats culturals, la democràcia, l'esfera pública i la cultural i la política cultural "tradicional" en les variants britànica i francesa (Frenander, 2008). És molt probable que la força de les fronteres disciplinàries en la recerca acadèmica tinga impacte en la creació i el reforçament d'aquestes tendències, atès que els economistes culturals que escriuen per a altres economistes culturals en *Journal of Cultural Economics*, o els sociòlegs culturals que escriuen en *Cultural Sociology* per a altres sociòlegs culturals, per exemple, no estan especialment preocupats per com enfoquen aspectes semblants altres disciplines, en la mesura que no constitueixen la seua audiència principal (vegeu la discussió sobre el tribalisme acadèmic inclosa en Becher i Trowler, 2001).

En aquest sentit, es posa en joc una *purdah* acadèmica autogeneradora que pot condicionar l'intent de pensar, i d'analitzar amb més amplitud de mires. Un esforç conscient per superar els límits de les

disciplines individuals podria resultar potencialment beneficiós per a una comprensió de la política cultural més àmplia que la que ofereix cada disciplina separatament.

REMARQUES FINALS

Aquest article és només una revisió preliminar d'un tema que hauria de ser de notable interès per a tots els que conreen els camps de l'anàlisi de la política cultural. La gran varietat del treball que pot contribuir a una comprensió dels temes de la política cultural genera tot un seguit de preguntes sobre quines són les metodologies escaients en un tema de recerca que pot semblar comú, almenys a primer colp d'ull. Les diferències entre disciplines segons com entenen el que investiguen, i també segons les metodologies preferides, comporten importants problemes ontològics i epistemològics pel que fa a la transposició de les conclusions d'una disciplina en el context d'una altra. Així, no pot ser que els analistes trien d'un seguit de metodologies i resultats de recerca disponibles sense ser conscients d'aquests problemes teòrics i de com poden restringir els camins d'anàlisi potencials que tenen al davant.

D'acord amb el títol d'aquest article, per a analitzar la política cultural hi ha clarament un ventall "incoregible" d'enfocaments que *poden* efectivament ser adoptats i, a més, no hi ha cap mecanisme per a determinar si un enfocament és, en sentit absolut, "millor" o "pitjor" que un altre. Les decisions sobre quin conjunt d'eines metodològiques s'adoptaran queden determinats, si som realistes, pel tema d'estudi que es vol investigar i la mena de qüestions que l'analista vol respondre. El fet que aquestes eleccions poden servir també per a tancar-se a altres formes d'anàlisi indica que *hi ha* un element d'incompatibilitat entre disciplines i enfocaments. El que seria una pèrdua per a l'anàlisi de la política cultural seria permetre que aquestes considerables diferències entre formes d'anàlisi portaren a ignorar sistemàticament la recerca que s'ha fet usant eines diverses i a partir de diferents rerefons disciplinaris

12. La queixa habitual des dels estudis culturals, per exemple, que disciplines com l'economia ignoren qüestions de valor no és certa si ens hi aproximem des de l'angle d'aquesta disciplina, en què les qüestions de valor són, de fet, centrals per al que fa la disciplina, especialment en les variants marxistes. Tanmateix, el que s'entén per "valor" en cada disciplina continua essent un aspecte que suscita bastant de debat i és un problema tant metodològic com de definició. Novament, la queixa habitual sobre "l'elitisme" procedent de la bibliografia dels estudis culturals no ajuda en el context de la ciència política, on l'elitisme i el neoelitisme són enfocaments analítics més que no un conjunt d'acusacions.

dels quals és possible aprendre, fins i tot quan no poden ser adoptats per a un ús immediat. La millor comprensió dels aspectes teòrics, de definició i metodològics subjacents que ha posat de manifest aquest article pot tenir un ús major per a l'anàlisi de la política cultural que una demarcació continuada entre disciplines i el consegüent fracàs en la possibilitat d'eixir-se'n de les fronteres disciplinàries, actitud que sembla arrelar-se cada vegada més.

Com a mínim, caldria que els investigadors esdevingueren molt més sofisticats des del punt de vista teòric i metodològic del que són ara, si realment han d'usar el ventall de resultats produïts a partir de perspectives disciplinàries diferents. Excepte si –o fins que– la política cultural es convertisca en una disciplina diferenciada, cosa que demanaria un desenvolupament teòric específic adreçat explícitament al tema d'estudi molt major del que trobem actualment, els analistes no tenen més remei que usar les eines concretes disponibles procedents de contextos disciplinaris concrets. Tota una altra qüestió és si cal escometre aquesta tasca disciplinària específica com a “política cultural”. Les fortaleces de l'actual pluralitat de disciplines i metodologies emprades en l'anàlisi de la política cultural inclou el desenvolupament de formes d'anàlisi que es basen en la naturalesa essencialment controvertida del concepte nuclear implicat, el de “cultura”, cosa que ofereix potencial per a copsar, si més no, les múltiples formes i dinàmiques polítiques que s'hi inclouen, en comptes de tancar l'anàlisi en límits més restrictius. Al costat d'això, el desenvolupament d'idees i models de polítiques, com la política per adjunció –*policy attachment*– (Gray, 2002), la política cultural ritual (Royseng, 2008) i les polítiques explícites/implícites (Ahearne, 2008), més que ser un simple transposició d'idees o models de disciplines concretes i individuals a l'àmbit cultural, mostra un potencial per a l'anàlisi creativa que sorgeix pel fet d'haver obert el camp. Resta com a qüestió oberta fins a quin punt aquests desenvolupaments haurien estat possibles en un paradigma de recerca kuhnà qualsevol (Kuhn, 1970), i podria ser de més ajuda una visió de la recerca en política cultural actual com a part d'un programa de

recerca a l'estil de Lakatos (Lakatos, 1970), obert a un ventall d'enfocaments analítics teòrics i metodològics, i no a un únic paradigma.

En aquest sentit cal un coneixement major i més detallat del que ofereixen aquests contextos, les preguntes que poden ajudar a respondre, els tipus d'explicacions del que s'esdevé dins de l'àmbit en què actuen i les explicacions de per què s'esdevenen aquestes coses, i, cosa igualment important, els àmbits on aquests contextos tenen limitacions, si n'hi ha. Només pot produir-se aquesta evolució essent conscients de tot el ventall de possibilitats d'anàlisi existents, excepte si preferim mantenir-nos en el nostre còmode refugi disciplinari i ignorar el que ens diuen els nostres col·legues investigadors.

AGRAÏMENTS

Vull agrair a Oliver Bennett i a Per Mangset els seus comentaris sobre una versió anterior d'aquest treball, a Geir Vestheim, Javier Stanziola, Lisanne Gibson i Kevin Mulcahy per les seues preguntes i als revisors anònims per les crítiques i el suport; la responsabilitat del contingut final és, en tot cas, exclusivament meua.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ahearne, J. (2008). Cultural policy explicit and implicit: a distinction and some uses. Comunicació presentada en *5th International Conference on Cultural Policy Research*, 20-24 d'agost, 2008, Istanbul.
- Alasuutari, P. (1995). *Researching culture: qualitative method and cultural studies*. Londres: Sage.
- Alexander, J. (2006). *The meanings of life: a cultural sociology*. Nova York: Oxford University Press.
- Alexander, V. (2003). *Sociology of the arts*. Oxford: Blackwell.
- Alexander, V. i Rueschmeyer, M. (2005). *Art and the state: the visual arts in comparative perspective*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Alford, R. i Friedland, R. (1985). *Powers of theory: capitalism, the state and democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Almond, G. i Verba, S. (1963). *The civic culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Baetens, J. (2005). Cultural studies after the cultural studies paradigm. *Cultural studies*, 19, 1-13.
- Bashford, C. i Langley, L (Eds.) (2000). *Music and British culture, 1785-1914: essays in honour of Cyril Ehrlich*. Oxford: Oxford University Press.
- Becher, T. i Trowler, P. (2001). *Academic tribes and territories*. 2a ed., Buckingham: The Society for Research into Higher Education/Open University Press.
- Bennett, O. (2004). Review essay: the torn halves of cultural policy research. *International journal of cultural policy*, 10, 237-248.
- Bennett, T. (1996). Putting policy into cultural studies. En J. Storey (Ed.), *What is cultural studies? A reader*. Londres: Arnold, 307-321.
- Bennett, T. (1998) *Culture: a reformer's science*. Londres: Sage.
- Bennett, T. (2007). The work of culture. *Cultural sociology*, 1, 31-47.
- Bennett, T. i Silva, E. (Eds.) (2006). Culture, taste and social divisions in contemporary Britain. *Cultural trends*, 15 (2/3), 87-244.
- Black, J. (2005). *Culture in eighteenth-century England*. Londres: Hambledon Continuum.
- Blanning, T. (2002). *The culture of power and the power of culture: old regime Europe, 1660-1789*. Oxford: Oxford University Press.
- Bloomfield, J. i Bianchini, F. (2004). *Planning for the intercultural city*. Stroud: Comedia.
- Bourdieu, P. (1993). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Londres: Routledge.
- Brewer, J. (1997). *The pleasures of the imagination*. Londres: Fontana.
- Burke, P. (2008). *What is cultural history?* 2a ed., Cambridge: Polity.
- Burrell, G. i Morgan, G. (1979). *Sociological paradigms and organisational analysis*. Londres: Heinemann.
- Cowen, T. (1998). *In praise of commercial culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Craik, J. (2005). Dilemmas in policy support for the arts and cultural sector. *Australian journal of public administration*, 64 (4), 6-19.
- Craik, J. (2007). *Re-visioning arts and cultural policy: current impasses and future directions*. Canberra: ANU E-Press.
- Crothers, L. i Lockhart, C. (2000). *Culture and politics: a reader*. Nova York: St. Martin's Press.
- Deakin University (2008). *Arts management journal ratings*. (en línia) <http://www.deakin.edu.au/buslaw/clmr/arts/arts-journals.php> [Consulta el 13 de novembre de 2016].
- Dunleavy, P. i O'Leary, B. (1987). *Theories of the state*. Basingstoke: Macmillan.
- Evans, B. (2001). *Cultural planning: an urban renaissance?* Londres: Routledge.
- Frenander, A. (2008). What are they doing, the cultural policy researchers? Or, the theoretical universe of cultural policy research. Comunicació presentada en *5th International Conference on Cultural Policy Research*, 20-24 d'agost, 2008, Istanbul.
- Frey, B. (2003). *Arts and economics: analysis and cultural policy*. 2a ed., Berlín: Springer.
- Gallie, W. (1955-56). Essentially contested concepts. *Proceedings of the Aristotelian society*, 56, 167-198.
- Gray, C. (1996). Comparing cultural policy: a reformulation. *European journal of cultural policy*, 2, 213-222.

- Gray, C. (2002). Politics and culture: reformulating the problem. Comunicació presentada en *52nd Annual Conference of the Political Studies Association*, 5-7 d'abril, 2002, Aberdeen (Regne Unit).
- Gray, C. (2003). The Millennium Dome: 'falling from grace'. *Parliamentary affairs*, 56 (3), 441-455.
- Gray, C. (2009). Managing cultural policy: pitfalls and prospects. *Public administration*, 87 (3), 574-585.
- Gray, C. i Hugoson, R. (2004). Culture. En H. Compston (Ed.), *Handbook of public policy in Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 365-372.
- Hall, S. i Jefferson, T. (Eds.) (1976). *Resistance through rituals: youth subcultures in postwar Britain*. Londres: Harper Collins.
- Hay, C. (2002). *Political analysis: a critical introduction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Heilbrun, J. i Gray, C. (1993). *The economics of art and culture: an American perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hesmondhalgh, D. (2002). *The cultural industries*. Londres: Sage.
- Huntington, S. (1996). *The clash of civilizations and the remaking of world order*. Nova York: Simon & Schuster.
- Jones, P. (2007). Beyond the semantic 'big bang': cultural sociology and an aesthetic public sphere. *Cultural sociology*, 1, 73-95.
- Knill, C. (1998). European policies: the impact of national administrative traditions. *Journal of public policy*, 18, 1-28.
- Kuhn, T. (1970). *The structure of scientific revolutions*. 2a ed., Chicago: University of Chicago Press.
- Lakatos, I. (1970). The methodology of scientific research programmes. En I. Lakatos i A. Musgrave (Eds.), *Criticism and the growth of knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 91-196.
- Lane, J.-E. i Ersson, S. (2002). *Culture and politics: a comparative approach*. Aldershot: Ashgate.
- Lewis, J. i Miller, T. (2003). Introduction. En J. Lewis i T. Miller (Eds.), *Critical cultural studies: a reader*. Oxford: Blackwell, 1-9.
- MacNeice, L. (1964). *Selected poems of Louis MacNeice*. Londres: Faber & Faber.
- McGuigan, J. (1992). *Cultural populism*. Londres: Routledge.
- McGuigan, J. (1996). *Culture and the public sphere*. Londres: Routledge.
- McGuigan, J. (2004). *Rethinking cultural policy*. Maidenhead: Open University Press.
- McGuigan, J. (2006). Richard Hoggart: public intellectual. *International journal of cultural policy*, 12, 199-208.
- McGuigan, J. i Gilmore, A. (2002). The Millennium Dome: sponsoring, meaning and visiting. *International journal of cultural policy*, 8, 1-20.
- Milner, A. i Browitt, J. (2002). *Contemporary cultural theory*. 3a ed., Londres: Routledge.
- Moses, J. i Knutsen, T. (2007). *Ways of knowing: competing methodologies in social and political research*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mulcahy, K. (2006). Cultural policy. En B. Peters i J. Pierre (Eds.), *Handbook of public policy*. Londres: Sage, 265-279.
- Murdock, G. (1997). Thin descriptions: questions of method in cultural analysis. En J. McGuigan (Ed.), *Cultural methodologies*. Londres: Sage, 178-192.
- O'Hagan, J. (1998). *The state and the arts: an analysis of key economic policy issues in Europe and the United States*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Parlament Europeu (2006). *Financing the arts and culture in the European Union*. Brussel·les: Unió Europea.
- Rose, R. (1993). *Lesson drawing in public policy: a guide to learning across space and time*. Chatham: Chatham House.
- Royseng, S. (2008). The ritual logic of cultural policy. Comunicació presentada en *5th International Conference on Cultural Policy Research*, 20-24 d'agost, 2008, Istanbul.
- Sabatier, P. (Ed.) (2007). *Theories of the policy process*. Boulder, CO: Westview Press.
- Sayer, A. (2000). *Realism and social science*. Londres: Sage.
- Scullion, A. i Garcia, B. (2005). What is cultural policy research? *International journal of cultural policy*, 11, 113-127.
- Singh, R. (2003). *Contemporary American politics and society*. Londres: Sage.
- Stevenson, D. (2004). "Civic gold" rush: cultural planning and the politics of the third way. *International journal of cultural policy*, 10, 119-131.
- Storey, J. (1998). *An introduction to cultural theory and popular culture*. 2a ed., Athens: University of Georgia Press.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Towse, R (Ed.) (1997a). *Cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*. Vol. 1. Cheltenham: Edward Elgar.
- Towse, R (Ed.) (1997b). *Cultural economics: the arts, the heritage and the media industries*. Vol. 2. Cheltenham: Edward Elgar.
- Towse, R (Ed.) (2003). *A handbook of cultural economics*. Cheltenham: Edward Elgar.
- Williams, R. (1961). *The long revolution*. Londres: Chatto & Windus.
- Williams, R. (1981). *Culture*. Glasgow: Fontana.
- Wright, S. (1998). The politicization of culture. *Anthropology today*, 14 (1), 7-15.

NOTA BIOGRÀFICA

Clive Gray és professor d'Estudis sobre Polítiques Culturals i director del Màster de Política i Gestió Cultural Internacional. La seua recerca s'ha centrat en l'anàlisi de les polítiques museístiques i d'exposicions; l'ontologia, epistemologia i metodologia de la investigació en polítiques culturals; i en l'organització i la gestió de la política cultural per part de l'estat. Ha publicat àmpliament sobre aquests temes en llibres i revistes acadèmiques com *The International Journal of Cultural Policy*, *Museum Management and Curatorship*, *Cultural Trends*, *Public Administration* i *Public Policy Administration*. El seu darrer llibre, *The Politics of Museums*, ha estat publicat 2015 per Palgrave Macmillan.



El “model francès” i la seua “crisi”: ambicions, ambigüitats i reptes d’una política cultural*

Vincent Dubois

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG / INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES

vincent.dubois@misha.fr

Rebut: 27/05/2016

Acepatat: 20/10/2016

RESUM

La política cultural francesa sovint és considerada com un “model”. Tanmateix, a França la seua “crisi” s’ha diagnosticat ara i adés des de mitjan anys vuitanta. La força d’aquest desencant es deu en part a una sobrevaloració de la coherència del model inicial. Tornant als fonaments del sistema francès de política cultural, aquest article posa de manifest que les seues dificultats actuals provenen principalment de les seues ambigüitats i les contradiccions fundacionals. D’aquesta manera, oferim una visió crítica de l’herència d’una política desenvolupada intensament durant cinquanta anys i també una anàlisi de les seues dificultats actuals i de les seues causes. Al final, es proposen algunes formes noves d’abordar aquestes qüestions.

Paraules clau: política cultural, camp cultural, model francès, democratització cultural, centralisme, Estat, França.

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.

SUMARI

Introducció: un model en crisi?

Construcció, contradiccions
i inflexions d’un sistema de política cultural

- Els orígens
- Especificar la cultura
- Un sistema centralitzat?
- Artistes, intel·lectuals i estat: aliances i competències

Contradiccions fundacionals no superades

- El qüestionament d’un principi fundacional: el fracàs de la democratització cultural
- Una situació crítica en sectors crucials
- Poden dissoldre’s les polítiques culturals en la gestió cultural?
- Reptes internacionals

Conclusió

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / 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.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Dubois, V. (2016). “El «model francès» i la seua «crisi»: ambicions, ambigüitats i reptes d’una política cultural”. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130(2), 33-51.

* Aquest article és la versió actualitzada de “Le «modèle français» et sa «crise»: ambitions, ambiguïtés et défis d’une politique culturelle”, publicat a Saint-Pierre, D. i Audet, C. (dir.). *Tendances et défis des politiques culturelles: cas nationaux en perspective*. (pp. 17-52). Québec: Presses de l’université Laval. Agraïsc a les coordinadores de l’obra i a Presses de l’Université Laval que hagen autoritzat la republicació i a Laurent Jeanpierre la lectura d’una versió anterior del text. També agraïsc sincerament a Joaquim Rius Ulldemolins la iniciativa de fer aquesta traducció a càrrec de Cristina Guirado Gil.

INTRODUCCIÓ: UN MODEL EN CRISI?

En matèria de política cultural, França ha sigut durant molt temps un model. Com ocorre amb el “model escandinau” de protecció social, el “model alemany” de formació professional o el “model nord-americà” d’ensenyament superior i recerca, el “model francès” és una aposta segura de sentit comú si fem una comparació de polítiques culturals en el nivell internacional. I el que converteix a França en un referent en la matèria es concreta en: un compromís de l’estat amb la vida artística que ve de lluny, una despesa pública elevada, un gran nombre d’institucions públiques prestigioses i l’omnipresència d’un discurs polític proveït dels atributs de la voluntat, amb unes figures emblemàtiques, André Malraux¹ i Jack Lang,² que constitueixen tot un símbol. Encara que a vegades els polemistes puguen utilitzar aquesta política per a burlar-se de l’“arrogància” francesa o aproximar-la a la dependència totalitària de la cultura respecte a l’estat, aquesta referència sol tenir connotacions positives. Des dels anys vuitanta, l’experiència del Ministeri de Cultura de França i el seu esforç per estructurar una política cultural nacional ha servit d’inspiració, encara que siga superficialment, a alguns governs europeus, com els de Grècia, Espanya o Itàlia. Això es deu al fet que els promotors de l’experiència francesa l’han constituït en model exportable, especialment a través de la UNESCO o del Consell d’Europa, de les reunions dels ministres europeus encarregats de la cultura i fins i tot d’un programa del Ministeri de Cultura de França dirigit a presentar i difondre el seu model d’organització, el seu *savoir faire* i les seues manifestacions arreu del món.³ També es deu al fet que les intervencions del govern francès en les negociacions internacionals sobre qüestions culturals (ja siga en les mobilitzacions pel principi d’excepció cultural en els acords comercials de 1993 o, més recentment, en l’afirmació del principi de

diversitat cultural) han fet visible l’especificitat nacional del ferm compromís polític en aquest àmbit.⁴

L’aparent èxit internacional del “model francès” contrasta especialment amb el desencant i el qüestionament dominant en les opinions sobre les polítiques culturals franceses des de la segona meitat dels anys vuitanta. De fet, la constatació d’una “crisi” de la política cultural francesa és àmpliament compartida per diversos sectors, que van dels professionals de la cultura als periodistes, dels experts als artistes i dels agents polítics de l’oposició als governants. Si la identificació dels problemes, la designació de les seues causes i, sobretot, les propostes quant a les solucions que convé oferir, estan lluny de ser consensuades, les valoracions i els balanços pessimistes provenen, per la seua banda, d’horitzons molt variats. D’altra banda, van acompanyades de crides a una política renovada en els seus fonaments i apareixen amb certa regularitat. En la segona meitat dels anys vuitanta, aquests debats s’han vertebrat entorn al diagnòstic d’una “desacceleració” de la política Lang de principis dels anys vuitanta i, posteriorment, a les crítiques sorgides des de la dreta política i des de mitjans conservadors. Després, van alternar, i en algun cas es van combinar, les dificultats pressupostàries, els conflictes i les polèmiques i la feblesa de la reputació política dels ministres de Cultura per a alimentar una “crisi” la constatació de la qual s’ha convertit en un lloc comú. Fins al punt que, de la comissió per a una “refundació” de la política cultural de 1993 a la declaració d’objectius del president de la República a la ministra de Cultura que el 2007 va deixar al descobert les “llacunes i els fracassos” d’una política a la qual calia donar “un nou impuls”,⁵ la gestió de l’acció cultural governamental sembla basar-

1. Primer ministre encarregat d’Afers Culturals durant la presidència de Charles de Gaulle, de 1959 a 1969.

2. Ministre de Cultura durant la presidència de François Mitterrand, de 1981 a 1986, i posteriorment de 1988 a 1993.

3. Els denominats *Rencontres Malraux*, iniciats el 1994.

4. Per limitacions d’espai, no podem incloure la dimensió comparativa en aquest article, la qual cosa evidentment no pressuposa que calga considerar el conjunt de qüestions que ací es plantegen com a específiques del cas francès.

5. La “*lettre de mission*” o declaració d’objectius de Nicolas Sarkozy, president de la República Francesa, a Christine Albanel, ministra de Cultura (1 d’agost del 2007).

se en el reconeixement de les dificultats del model anterior, així com en el manteniment de l'herència de la qual és portador. Els cinc anys de govern de François Hollande que estan a punt de concloure no en són una excepció i han estat marcats per una disminució inèdita del pressupost del Ministeri de Cultura, malgrat que la seua defensa constituïa un indicador de les polítiques "d'esquerra", i per la omnipresència d'un discurs que basa la justificació de la inversió cultural en el seu "impacte econòmic", contradient, en part, les directrius fundacionals de la política cultural francesa.

Dues d'aquestes dificultats constitueixen la base d'aquestes apreciacions, en el millor dels casos mitigades. En primer lloc, la política cultural pública hauria fracassat en l'objectiu de democratització cultural, en el nom del qual va ser creada a la fi dels anys cinquanta. Així mateix, tampoc hauria permès mantenir la cultura francesa en un nivell adequat de projecció internacional sense una política d'ajuda a la creació artística contemporània eficaç i/o a causa d'una política de difusió insuficient. A aquests dos punts fonamentals cal afegir una sèrie de queixes sobre el desequilibri entre París i la resta del país, deficiències en la protecció del patrimoni artístic, incapacitat de resposta davant les transformacions culturals generades per la generalització de les tecnologies de la informació i la comunicació i, finalment, però no menys important, problemes de finançament del mercat de treball en les arts escèniques i en el sector audiovisual, dos sectors fonamentals de la política cultural governamental a partir de la crisi dels denominats "intermitents de l'espectacle" de l'any 2003.⁶

En aquest sentit, el "model francès" de política cultural està "en crisi". De fet, així ho repeteixen fins a la sacietat estudis recents que anuncien "la fi d'un mite" (Dijan, 2005), descriuen "un sistema esgotat"

(Abirached, 2005) o critiquen les "irregularitats" d'un "model que s'ofega" (Benhamou, 2006) o fins i tot arriba al "fàstic cultural" (Brossat, 2008), quan no busquen en l'exemple nord-americà, antany antimodel per excel·lència, una font d'inspiració per a començar sobre noves bases (Martel, 2006). Aquestes valoracions disten de ser infundades, com veurem més endavant. Tanmateix, el seu rigor i recurrència no són també el producte d'una confiança excessiva en un "model" l'enfonsament del qual lamentem tant perquè sobrevalorem la seua coherència?⁷ Resulta pertinent parlar de crisi per a descriure una situació que es perllonga en el temps i abasta ja quasi tres dècades? La retòrica de la "crisi", que per contrast fa que el període de temps passat sembla una edat d'or perduda, no corre el risc de presentar com a conjunturals les dificultats i les contradiccions més estructurals, és a dir, inscrites precisament en aquesta història el final de la qual deplora? Aquestes són les preguntes que serviran de punt de partida a una breu presentació del sistema francès de política cultural i els seus desafiaments actuals.

Primer, tornarem sobre els principals fonaments d'aquest sistema, sense oblidar les contradiccions que s'hi associen. A continuació, veurem com les transformacions de les relacions entre àmbit cultural i polític⁸ fan que aquestes contradiccions constitueixen la base del qüestionament d'una política cultural que havia basat el seu èxit en el seu caràcter provisional.

6. El règim d'intermitència de l'espectacle fa referència al sistema de prestació per desocupació dels artistes i tècnics de les arts escèniques i del sector audiovisual, que ha de permetre'ls una certa continuïtat en els ingressos.

7. Encara que el discurs de crisi i la retòrica de lamentació també es donen en altres països, la intensitat de les expectatives generades per la política cultural a França, així com el lloc particular que ocupa l'àmbit cultural en els debats públics del país, segurament expliquen la forta presència d'aquest tipus de discurs. I ací trobem el camí per a una anàlisi comparada de les postures públiques adoptades respecte a les polítiques culturals.

8. Utilitzem ací la noció d'àmbit en el sentit que adquireix en la sociologia de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993).

CONSTRUCCIÓ, CONTRADICCIONS I INFLEXIONS D'UN SISTEMA DE POLÍTICA CULTURAL

La política cultural francesa mai ha tingut la coherència d'un "model", en el sentit d'haver sigut dissenyada de manera expressa i metòdica com a articulació d'un conjunt de principis, objectius, mitjans i formes d'organització.⁹ Tanmateix, la seua formació històrica ha anat acompanyada de l'establiment d'un sistema, a vegades vacil·lant i en part imprevisible, en el sentit d'un conjunt relativament equilibrat de relacions entre elements mútuament interdependents que es reforcen. Un sistema els elements principals del qual destacarem a grans trets, prestant especial atenció a les ambigüitats que presenta i a les tendències evolutives que ha experimentat.

Els orígens

Sovint es considera que la política cultural francesa es remunta a l'herència secular de la monarquia absoluta. De fet, des del segle XVI s'estableixen estretes relacions entre l'estat i els espais de producció cultural. Els monarques són, com l'aristocràcia i l'Església, patrocinadors de les obres d'art. Encara més, la dinàmica conflictiva de formació de l'estat modern, en el transcurs de la qual el rei imposa el seu domini sobre els senyors feudals i, posteriorment, la seua autoritat enfront de l'Església, genera importants inversions artístiques, gestionades per la superintendència d'edificis reals, una administració ad hoc creada el 1535. En aquesta dinàmica competitiva apareixen institucions que, més enllà de refermar el prestigi reial, permeten estructurar de forma duradora l'activitat científica, literària i artística del país. És el cas de la creació del Collège Royal (actual Collège de France) el 1530 i de la Comédie Française el 1680. En aquell interval, l'Acadèmia Francesa (1635) i l'Acadèmia de Pintura i Escultura (1648), creades per l'estat i mantingudes sota la seua tutela, constitueixen les primeres instàncies d'enunciació de regles específiques de l'activitat literària i artística i posen les bases

dels processos de potenciació de certs àmbits de la producció cultural (Bourdieu, 1993).

La identificació d'aquests orígens remots sembla imposar-se amb major contundència en la mesura que les etapes posteriors de la formació de l'estat-nació també ofereixen l'oportunitat d'intervencions públiques els resultats de les quals han configurat l'escena cultural de forma duradora. N'hi ha prou a pensar, per exemple, en la creació dels Arxius nacionals (1799) i el museu del Louvre (1793) a l'inici de la Revolució Francesa, o en la legislació en matèria educativa (lleis de 1881 i 1882) i en la protecció del patrimoni històric (lleí de 1913), al principi de la Tercera República Francesa.¹⁰

D'aquest breu repàs històric convé recordar que a França la formació d'una cultura nacional i la gènesi dels elements vertebradors de l'àmbit cultural estan estretament relacionats amb el procés històric de formació de l'estat. De fet, l'estat no solament ha contribuït a la infraestructura institucional i material del desenvolupament cultural. L'organització de l'estat i la de la cultura s'han realitzat de forma conjunta, en un procés d'edificació i unificació nacional, com s'observa de forma especialment clara en matèria lingüística.

Aquesta articulació històrica precoç i intensa entre l'estat, la cultura i la nació possiblement explica les nombroses singularitats de la política cultural francesa. Tanmateix, hem de considerar Francesc I de França o Lluís XIV, Colbert o Richelieu com els descobridors d'aquesta política o fins i tot, en un retorn *ad infinitum* dels erudits, situar en ells l'origen de les primeres fonts de què emergeix l'estat modern? No n'estem gens segurs. En primer lloc, perquè les regles elementals del mètode històric porten a desconfiar del parany de l'anacronisme. Un anacronisme que, en aquest cas, porta a veure en la política cultural, producte objectivat de la història, una noció transhistòrica, és a dir, sense història, i a

9. Excepte potser, seguint Urfalino (1996), en el moment de la consolidació d'una política d'acció cultural en la qual les "*Maisons de la culture*" (centres culturals) constitueixen un símbol i un instrument, entre 1959 i 1963.

10. Hi ha nombroses síntesis històriques sobre la qüestió. Remetem el lector especialment a la de Poirrier (2000).

considerar a posteriori els contextos passats des del prisma d’una realitat apareguda posteriorment –cosa que, per reprendre la metàfora de Norbert Elias, vindria a ser com considerar que una casa construïda segons l’estil actual i amb materials antics és un autèntic testimoni del passat. En segon lloc, perquè la gènesi de la política cultural contemporània és tot excepte resultat d’una història lineal, cosa que convida a la prudència respecte a continuïtats massa evidents per a no ser engegadores.

Si considerem com a indicadors l’ús del terme “política cultural” per part dels agents històrics, l’objectivació d’una política d’aquest tipus en les estructures institucionals específiques i la seua encarnació en la funció política i administrativa, podem arribar a associar l’aparició de la política cultural francesa amb la instauració del Ministeri d’Afers Culturals el 1959. Aquest fet cobra especialment sentit en una història llarga, marcada per fites antigues i per tot un seguit de limitacions estructurals, d’oportunitats perdudes o d’intents fallits.¹¹ Tanmateix, resulta irreductible tant a una conseqüència inevitable d’aquesta història com al resultat d’un projecte polític preexistent.

Una breu reflexió sobre les condicions de creació del Ministeri d’Afers Culturals (posteriorment Ministeri de Cultura), símbol del “model francès” de política cultural, permet comprovar-ho. De fet, aquesta creació es deu essencialment a una sèrie de condicions conjunturals. L’any 1958 és el de la tornada al poder del general de Gaulle, en plena guerra d’Algèria, després de la instauració de la Cinquena República Francesa, la constitució de la qual es ratifica a l’octubre. Amb el general de Gaulle arriba un equip polític en part nou, entre el qual figura André Malraux, l’“amic fidel”, escriptor cèlebre i apreciat per l’esquerra, especialment pel seu compromís amb el bàndol republicà durant la Guerra Civil espanyola, però també propagandista del partit gaullista l’Agrupació del Poble Francès (*Rassemblement du Peuple Français*, RPF). Amb el canvi

de règim s’obri un període d’intenses reformes per a una acció governamental reforçada i modernitzada i, per tant, la implantació de noves polítiques. El Ministeri d’Afers Culturals i la política cultural que crea deuen la seua existència a la conjunció de tots dos factors. No pretenem caure en el fetixisme del paper dels “grans homes” de la història, sinó recordar el lloc decisiu d’André Malraux en aquestes innovacions. Malraux, ministre des de juny de 1958, en principi no tenia cap atribució fixa. A més d’altres àmbits, com la joventut o la recerca científica, el seu paper era el de portaveu del president del Consell, posterior cap de l’estat, el carisma del qual –parafrasejant Max Weber (Weber, 1971)– contribueix a certificar. Malgrat la seua utilitat política, Malraux no podia romandre indefinidament sense cartera. S’inicia així un treball de reorganització administrativa amb l’objectiu primer de constituir un ministeri a la seua mesura. D’aquesta reorganització naix el Ministeri d’Afers Culturals, al juliol de 1959, que se centra essencialment a potenciar l’administració de les arts i les lletres, fins al moment parent pobre del Ministeri d’Educació Nacional, i a incorporar el cinema, fins aleshores sota la tutela del Ministeri d’Indústria i Comerç.

Contràriament a la fórmula habitual, en aquest moment l’òrgan ha de crear la funció que té associada. El bricolatge institucional d’on sorgeix el Ministeri també permet l’elaboració d’una política cultural considerada pels seus promotors com una novetat que trenca amb el sistema heretat del segle XIX i es posa al servei d’un projecte ambiciós que estableix el paper de l’estat en l’organització social i en la preparació del seu futur i, des d’aquesta doble perspectiva, conforme a l’estil del govern instaurat amb la Cinquena República Francesa. De fet, la política cultural francesa no és la simple continuació d’una herència secular ni tampoc el resultat d’un procés “racional” de decisió, sinó que és el producte no necessari de la llarga història de relacions entre cultura i estat i d’una curta història en la qual els acords institucionals s’estableixen enmig de canvis polítics i culturals. Però el principal enigma històric no està tant en la invenció de la política cultural com en la seua institucionalització,

11. Sobre aquestes qüestions, ens permetem fer referència als nostres treballs (Dubois, 2001; Dubois, 2012).

és a dir, la imposició de la seua necessitat social i de la seua legitimitat política i burocràtica, fins al punt que l'existència d'aquesta política resulta difícil de qüestionar (cosa que estava lluny d'haver-se assolit a principis dels anys seixanta). Vegem a continuació com, a partir d'aquests orígens heterogenis, emergeixen i evolucionen els principals elements constitutius del sistema d'aquesta política cultural.

Especificar la cultura

Un dels principals trets distintius del sistema de política cultural francès està en el fet que a França “la” cultura s’ha constituït com un domini circumscrit a l’acció pública probablement abans que en qualsevol altre lloc i amb més força. Aquesta distribució porta indissociablement a la consolidació d’una funció dels poders públics en matèria cultural i a la institucionalització d’una definició de la cultura corresponent.

Tornem per un moment a la consolidació del Ministeri i de la política cultural governamental de principis dels anys seixanta. El problema afecta, en primera instància, l’organització administrativa d’un àmbit competencial que, malgrat no ser del tot nou, pretén ser diferent i autònom de les estructures polítiques i institucionals de la cultura que havien prevalgut fins al moment. En altres paraules, es tracta bàsicament de crear un Ministeri d’Afers Culturals al costat del poderós Ministeri d’Educació Nacional, del qual procedeix. Sense limitar-se a ser una conseqüència dels desafiaments d’un organigrama, la construcció de la política cultural es produeix per diferenciació de la política educativa. De fet, els seus promotors la diferencien tant d’aquesta que corre el risc de ser considerada com un dels seus components menors. De forma similar, Malraux i els primers alts funcionaris culturals treballen per dissociar el Ministeri i la política que han creat de les institucions i les referències que a priori resulten més pròximes, com l’organització de l’oci, l’animació o l’educació popular. En definitiva, la missió del Ministeri es consolida en primer lloc en relació amb la delimitació del seu perímetre, definint la política cultural de manera indirecta, pel que no és: ni complement educatiu, ni ús del temps lliure.

Aquesta és una diferència important respecte a altres països, en els quals els marcs de pensament i acció associen més fàcilment la cultura a altres sectors, com el turisme, l’educació o l’esport.

Aquesta forma de consolidació d’una institució i d’una missió cultural d’estat porta a afavorir una definició de la cultura que al principi resulta bastant restrictiva (Dubois, 2003a). De fet, encara que l’ambició mostrada en els discursos és enorme i fàcilment fa referència a un desafiament de la civilització, la “cultura” de la política cultural es limita en un primer moment a l’àmbit al capdavant clàssic del patrimoni seleccionat per la història de l’art i la creació contemporània legitimada per la crítica erudita. En altres paraules, la política cultural té com a objectiu la cultura de les elits i relega a infracultura no solament els productes comercials de les indústries culturals sinó també tot el que es relaciona amb les tradicions populars, amb les activitats d’afeccionats i, en general, amb les formes no institucionals de cultura. Aquest legitimisme cultural d’estat, encara amb força actualment, es manifesta directament en la manera com es formula l’objectiu de democratització que constitueix la referència central de les polítiques culturals públiques. La democratització cultural no està dissenyada en termes de diversificació de les formes culturals, en termes d’expressió de la majoria, ni en termes de promoció de la creativitat. Està dissenyada en termes d’accés a béns culturals escassos i de difusió d’aquests béns. Democratitzar és, com arreplega el decret de creació del Ministeri, “fer que les obres d’art siguin accessibles”, però sense explicar-les ni, cosa que és pitjor, “divulgar-les”, sinó posant-les a la disposició del públic. Així, aquesta democratització no difereix molt d’un projecte de proselitisme i conversió: es tracta de convèncer la major quantitat de gent possible que se sumen al culte a la cultura, la clau de la qual té l’elit social i cultural. En la pràctica, això comporta que les mesures adoptades consistisquen principalment en una política de l’oferta cultural: proposar a museus, biblioteques, teatres i altres centres culturals, que han augmentat en nombre considerablement, productes culturals amb una qualitat garantida per especialistes del sector, seguint implícitament l’axioma segons el qual l’ampliació de l’oferta incrementa la demanda.

Malgrat que actualment les polítiques adoptades encara s'inscriuen àmpliament en aquesta lògica de l'oferta, l'oferta cultural institucional s'ha vist diversificada a partir del legitimisme estricte de principis dels anys seixanta (Dubois, 2003a). Després de la constitució del ministeri de Malraux, com a resultat de les polèmiques culturals de finals dels seixanta i amb el desenvolupament de polítiques culturals locals, els anys setanta van ser testimoni de la promoció de formes culturals menys institucionals i "burgeses" en espais culturals que buscaven ser "més propers a la vida quotidiana". Posteriorment, les formes culturals fins aleshores considerades menors van començar a beneficiar-se del suport públic, sobretot a partir de l'arribada al poder de l'esquerra, el 1981, i amb ella el desenvolupament de la política cultural sota el lideratge del ministre Jack Lang. Les estratègies proselitistes que perllonguen lògicament el legitimisme cultural (difondre *la* cultura) s'han combinat aleshores amb estratègies de rehabilitació cultural basades en una visió més realista de la cultura (promoure *les* cultures). En afirmar la diversitat de les fonts de creació i pretendre promoure-les, la política ministerial tracta de participar activament en el procés de consagració constitutiu de la producció social de la "cultura". Aquesta funció simbòlica nova, aplicada a objectes externs al cercle de la legitimitat cultural (el rock, el còmic, la fotografia, la moda, el patrimoni industrial, més tard el hip-hop, etc.), és similar a un projecte de renovació en la mesura que pretén conferir-los una dignitat que fins ara se'ls havia negat. Però aquesta inflexió té limitacions. Sense entrar ara en l'anàlisi de les conseqüències de les polítiques de renovació, que a vegades resulten contradictòries, convé destacar simplement que la política cultural governamental a penes ha integrat les cultures "marginals" i que els principals mitjans disponibles es continuen dedicant a formes de cultura més institucionals.

Un sistema centralitzat?

La qüestió de la definició de la cultura promoguda per la política cultural no està desvinculada de la centralització d'aquesta política, en la mesura que la cultura legítima francesa procedeix d'institucions d'àmbit nacional situades principalment a París.

Tanmateix, el centralisme de la política cultural francesa no és tan simple ni general com podria semblar a primer colp d'ull.

En primer lloc, cal destacar que no es tracta únicament d'un repartiment de competències entre govern central i entitats locals. De fet, "l'hegemonia parisenca" (Menger, 1993) es deu per igual a la forta centralització del poder polític i a la concentració a la capital dels principals llocs de poder econòmic i simbòlic que regeixen l'àmbit cultural (editorials, mitjans de comunicació, grans institucions, galeries, universitats de prestigi, etc.) i d'una part important del mercat de treball artístic. Aquestes tres formes de concentració es reforcen entre si, de tal manera que una descentralització politicoadministrativa (transferència de competències culturals de l'estat central cap a les entitats locals) per si sola no pot assegurar una vertadera descentralització cultural (reajustament de la vida cultural entre la capital i la resta del territori).

La preeminència del centre en el sistema francès de política cultural es dona en diversos nivells i remet a lògiques heterogènies. En destacarem les tres més importants. La primera és la de les relacions de forces polítiques i institucionals. Quan es va iniciar la política cultural, la seua gran centralització no era en absolut inevitable. Els municipis podien presumir d'una certa experiència en la matèria i les instàncies de debat per a l'elaboració d'una política nacional a partir d'experiències locals van desenvolupar en aquest període una activitat notable (Comité d'histoire, 1997; Dubois et al., 2012). Tanmateix, consideracions polítiques (aquestes instàncies tenien representants principalment comunistes) i d'estratègia institucional per a reafirmar l'autoritat d'un Ministeri d'Afers Culturals encara fràgil van fer que la política cultural es desenvolupara principalment en el nivell central. Posteriorment, la consolidació institucional del Ministeri de Cultura i l'auge aconseguit en la dècada dels vuitanta van travessar el gran desenvolupament d'una administració descentralitzada, present en el conjunt del territori nacional. Les Direccions Regionals d'Afers Culturals, una mena de prefectures

culturals sota l'autoritat del ministeri, van contribuir àmpliament a la difusió de les directrius definides des de l'administració central i van conservar localment posicions de lideratge gràcies a la seua experiència i a la seua posició d'interlocutor obligat i de finançador.¹²

Més enllà d'aquestes qüestions institucionals, entenem que el paper preponderant del centre s'estableix en el pla simbòlic i cultural alhora. Acumulant recursos financers, experiència i xarxes de contactes de l'esfera cultural, el Ministeri de Cultura es va consolidar com a institució amb una posició hegemònica en la definició de la cultura i la qualitat cultural. Així, el projecte proselitista de la democratització cultural va adoptar la forma d'una difusió de la cultura del centre a la perifèria. I malgrat importants inflexions, cal reconèixer que les polítiques culturals (incloent-hi la posterior descentralització dels anys vuitanta) van afavorir la cultura nacional més que no pas la diversitat cultural local o l'aparició de pols d'equilibri fora de la capital.

Finalment, convé recordar que la concentració cultural a la capital també formava part de les opcions polítiques o, com a mínim, procedeix de lògiques contra les quals els governs successius no han combatut amb massa decisió, per dir-ho eufemísticament. De fet, la política cultural condueix a una dimensió d'influència internacional que, més enllà d'una presència en l'estranger, sobre la qual tornarem més endavant, passa àmpliament per l'atractiu i el prestigi de la capital, la qual cosa ha contribuït a reforçar el desequilibri entre París i la resta del territori. Aquestes opcions polítiques són especialment visibles, en tots els sentits del terme, en la concentració de les “grans obres” culturals a París, del “gran Louvre” al museu del Quai Branly, de l'Òpera de la Bastilla a la Ciutat de la Música. Una concentració que contribueix així a reforçar el desequilibri pressupostari en favor d'una ciutat més

que proveïda de centres culturals.¹³ Una concentració, d'altra banda, que no és solament el resultat d'un “acte autoritari”. També es deu a la concentració dels mitjans culturals en la capital, que porta, per dir-ho d'alguna manera, a oferir encara més als qui ja tenen molt, en la mesura que a canvi garanteixen la viabilitat de les noves inversions. Així, per exemple, la costosa construcció d'una nova biblioteca a París quan les biblioteques de les grans ciutats universitàries solen ser deficientes obeeix a una lògica implacable: París és el lloc on un establiment d'aquestes característiques de ben segur serà més freqüentat.

Tanmateix, podem quedar-nos en la constatació d'una gran centralització cultural i limitar l'examen de la política cultural francesa a l'àmbit central? Per descomptat que no. De fet, els tres nivells d'entitats locals, municipis, departaments i regions, intervenen en l'àmbit cultural, i fins i tot representen una part superior a la del Ministeri de Cultura a escala nacional pel que fa a despesa cultural pública. Cronològicament i per ordre d'importància, els municipis són els primers a intervenir en aquest àmbit. Des de finals del segle XIX, la llei els confereix autoritat per a fer-ho lliurement, la qual cosa permet la creació de molts teatres, museus i biblioteques. La cultura, àmbit de competència poc codificat jurídicament i alhora portador de simbolisme, constitueix des d'aleshores un àmbit d'innovació per als representants locals, sovint d'esquerres. És el cas del “socialisme municipal” de principis del segle XX a la “perifèria roja” de París durant el període d'entreguerres i a partir dels anys cinquanta, i més tard a les ciutats conquistades pels representants de l'esquerra, sovint sorgits del món associatiu, que en els anys setanta fan de la cultura un terreny privilegiat de la “democràcia participativa” i de la satisfacció de les aspiracions de les “noves classes mitjanes” que els han dut al poder (professors, treballadors socials i altres titulats, sovint d'origen popular). Així, fins i tot amb anterioritat a les

12. Actualment aquest lideratge està molt qüestionat, com veurem més endavant.

13. Actualment les inversions es reparteixen quasi equitativament entre la regió parisenca i la resta del territori nacional; si bé és cert que fins a principis de l'any 2000 el repartiment estava molt desequilibrat en favor de París i de l'Île-de-France. Font: Ministère de la Culture et de la Communication.

lleis de descentralització de 1982 i 1983, que bàsicament ratifiquen el que ja existia, s'inicia el desenvolupament de les polítiques culturals de les ciutats (Saez, 2003). Des de fa temps, i contràriament al que se sol pensar, a França el finançament públic de la cultura és obra majoritàriament de les entitats territorials. La seua despesa cultural ascendia a 7.600 milions d'euros el 2010, quan el pressupost del Ministeri de Cultura és de 3.400 milions d'euros per a 2016, incloent-hi el sector audiovisual i les ajudes a la premsa. La resta de ministeris té un pressupost cultural, també per a 2016, de prop de 4.000 milions, per a la conservació del patrimoni, els intercanvis culturals internacionals (Ministeri d'Afers Exteriors) o fins i tot l'educació artística i l'acció cultural (Ministeri d'Educació) (Ministère de la Culture et de la Communication, 2016: 81-104).

En permetre la constitució de governs municipals molt més autònoms, immersos en una competició per atraure turisme i ocupació en la qual la "imatge" (i, per tant, la cultura) representa un paper decisiu, la descentralització es mostra més favorable al desenvolupament de polítiques culturals locals per tal com es dona en un moment en què, en el nivell nacional, el govern mai ha invertit tant en aquest àmbit. I aleshores es produeix una situació de la política cultural francesa que podríem qualificar d'eufòrica: un desenvolupament conjunt d'intervencions nacionals i locals en un equilibri que satisfà provisionalment els uns i els altres, l'ambició encara no frustrada de la democratització cultural, una obertura que suavitzava les jerarquies culturals sense qüestionar-les i la presentació de nombrosos festivals i equipaments nous, per a satisfacció dels representants que els inauguren i dels agents culturals que els promouen. Aquest moment resulta decisiu en l'organització del sistema francès de política cultural, però també comporta alguna de les dificultats actuals.

Artistes, intellectuals i estat: aliances i competències

Un dels punts que distingeixen una política cultural en el sentit actual del terme està en la substitució de la relació frontal entre l'artista i l'autoritat (Elias, 1991), característica de la falta d'un àmbit autònom de

producció cultural i d'una feble especialització interna de l'aparell de l'estat, per un sistema de relacions molt més complex entre agents interdependents, que condueix especialment a la intervenció d'intermediaris entre productors culturals i responsables polítics. Atés que no podem establir amb precisió aquestes configuracions i els seus canvis, ens conformarem de fer referència a les tendències que s'observen en cinc categories d'agents principals.

Paradoxalment, els artistes van tenir poca presència en la definició inicial de la política cultural, sobretot pel fet que el nou ministeri temia la influència de les Acadèmies, encara importants a principis dels anys seixanta i considerades responsables de l'esclerosi del "sistema de les belles arts" en la Tercera República Francesa. D'altra banda, són nombrosos els artistes que manifesten la seua desconfiança respecte a una política no "de les arts" sinó "de la cultura"¹⁴ i a una institució sospitosa d'estar burocratitzada que, en paraules d'Eugène Ionesco, hauria de limitar-se a ser un "ministeri de subministraments" per als artistes.¹⁵ En termes generals, cal no sobreestimar l'adhesió dels artistes a una política dirigida per un estat que constitueix tradicionalment el blanc de les seues crítiques (almenys en els seus inicis). D'aquesta manera, academicisme i subversió constitueixen els dos pols oposats d'una tensió estructural de les relacions entre artistes i polítiques culturals. L'academicisme, a través de la seua expressió estètica, designada amb el nom infamant d'art oficial, constitueix poc més que una tendència real, en tot cas un punt de retorn denunciat sovint, i en aquest sentit estructura les relacions i els debats. Aquesta figura negativa constitueix tot el que intenta evitar l'artista que busca el reconeixement dels seus companys. Al mateix temps, els qui s'oposen a la política cultural enarboren les seues tesis per a denunciar el que al seu judici és un dels mals inevitables de la intervenció cultural pública: la imposició d'una estètica oficial a favor de les relacions de cort que s'instaurarien entre el

14. Com Jean Dubuffet en el seu assaig *Asphyxiante culture*, de 1968.

15. Eugène Ionesco en *Le Figaro*, 3 d'agost de 1974.

poder polític i “els seus” artistes. L’artista “subversiu” a priori constitueix el seu simètric invers. Es tracta d’una figura important a França en la mesura que els artistes històricament s’han considerat com a tals oposant-se als poders establerts i, per tant, a l’estat. Aquesta figura remet al paper polític que poden reivindicar els artistes, conjuntament amb els agents polítics oficials, i igualment remet més en general a una qüestió fonamental de les polítiques i les formes de legitimació artístiques: pot un artista deure la seua consagració a institucions que depenen de l’estat? A partir d’aquestes tensions podem deduir la relació ambivalent dels artistes amb la política governamental. Són, al mateix temps, els primers “clients” i els primers crítics, els beneficiaris i els eterns insatisfets, encara que solament siga perquè l’expansió de la política cultural ha generat un creixement de les demandes de suport impossible de satisfer.

La mateixa ambivalència pot identificar-se entre els intel·lectuals, atrapats entre l’experiència i la crítica. Els intel·lectuals representen tradicionalment un paper important en la política francesa, en un sentit tal vegada pròxim a la “política literària” descrita per Tocqueville en *L’ancien régime et la révolution*, és a dir, en nom dels principis i els valors universals, a través d’un discurs ben construït i farcit de referències. Sense abandonar necessàriament i totalment aquesta postura crítica, els intel·lectuals representen el paper d’auxiliars de la política cultural: realitzen estudis sociològics que permeten teoritzar i legitimar el projecte de democratització, participen en comissions i produeixen una literatura d’acompanyament que alimenta les bases de l’acció pública o que, en tot cas, la fa visible. Tanmateix, aquesta participació no està exempta de dificultats, com ho testifica el ràpid fracàs de la creació d’una gran instància de debat sobre les opcions culturals. Es tracta d’una política intel·lectual d’estat que interfereix en el paper polític dels intel·lectuals. Així, a principis dels anys vuitanta, l’esquerra en el poder lamenta el “silenci dels intel·lectuals”, és a dir, la feblesa del seu suport públic a la política governamental. Més tard, com veurem, la política cultural constitueix

precisament un terreny privilegiat perquè un nou sector de l’àmbit intel·lectual la utilitze com a blanc de les seues crítiques.

Convé assenyalar que a França els intel·lectuals a penes ocupen càrrecs polítics rellevants, malgrat tenir moltes vegades un paper polític important. En el nivell nacional, una gran part dels polítics prové d’“escoles de poder” que des de l’inici de la Cinquena República Francesa els formen cada vegada més en economia i administració. Aquesta dada morfològica té una conseqüència: el distanciament respecte als mitjans i les preocupacions culturals d’uns polítics cada vegada menys formats en “humanitats” i en referències literàries, dos elements que constitueixen el capital cultural dels seus ancestres. Si les figures de Malraux i Lang són omnipresents, al mateix temps resulten excepcionals. A més, una de les dificultats amb què es troben tots els ministres de Cultura és com donar forma a una política en un sector particularment sensible en el qual es té poca o cap legitimitat específica. A partir de l’any 2000, el nomenament de ministres amb un perfil d’administradors culturals¹⁶ no ha aconseguit resoldre del tot el problema. Contràriament a altres sectors de l’acció pública, la cultura rarament dona motiu a l’especialització de les carreres polítiques. Això no impedeix, tanmateix, l’adquisició d’una experiència política en la matèria, que ha assolit una certa importància entre els representants de les grans ciutats, per exemple. El que importa destacar ací és que la institucionalització de les polítiques culturals ha qüestionat àmpliament les formes més directes i primàries de censura o instrumentalització de la cultura per part dels agents polítics. Això no significa que hagen desaparegut els riscos, sinó simplement que a partir d’ara fan referència a aspectes més complexos, que en part protegeixen els artistes i agents culturals, la qual

16. Catherine Tasca (2000-2002), alta funcionària en el Ministeri de Cultura de França des de finals dels anys seixanta, amb una carrera professional completament desenvolupada en aquest àmbit. Jean-Jacques Aillagon (2002-2004), entre altres coses, expresident del Centre Nacional d’Art i Cultura Georges-Pompidou. Audrey Azoulay, ministra de Cultura des de 2014, ha desenvolupat gran part de la seua carrera d’alta funcionària en aquest ministeri, ocupant-se especialment del cinema.

cosa suposa, d'altra banda, fer de l'evolució d'aquest sistema de relacions institucionalitzat un important desafiament per a la llibertat de l'art i la cultura.

Ara els mediadors i administradors culturals estan implicats en aquest sistema, en el qual tenen un paper d'intermediaris que els situa sovint en una posició central. De fet, la institucionalització de la política cultural ha passat per un procés d'especialització i professionalització d'aquests administradors culturals. Així s'esdevé en l'administració central del Ministeri de Cultura, en els serveis culturals locals i, de forma més general, en la gestió del que s'ha denominat "projectes culturals", ja siguen impulsats des de les institucions o per associacions o estructures privades. El desenvolupament de les polítiques culturals ha anat acompanyat, de fet, de la invenció i el desenvolupament de llocs de treball en gestió cultural. Els seus responsables hi veuen una garantia de qualitat cultural i de competència organitzativa, que deixa enrere la bona voluntat i la falta de competència de voluntaris i altres militants culturals. Uns altres veuen els riscos d'una burocratització de la cultura, de la seua homogeneïtzació i desaparició després de les reocupacions administratives. Aquests aspectes positius i negatius no són incompatibles; en qualsevol cas, la importància dels mediadors és un element essencial de la gestió de les polítiques culturals, precisament per la posició d'interfície que asseguren, especialment entre productors culturals i polítics.

No podem acabar aquesta visió general sense referir-nos al paper dels mitjans de comunicació, que en molts aspectes resulten decisius en el sistema de relacions i legitimacions creuades. Reprenem algunes de les tensions esmentades anteriorment. El que es coneix tradicionalment com a instrumentalització política de la cultura es refereix ara a les expectatives sobre les repercussions mediàtiques respecte a les operacions culturals que donen suport als poders públics. I encara que els mitjans de comunicació exerceixen un efecte de "censura" en seleccionar allò que consideren digne d'atenció, també s'apressen a denunciar les vel·leïtats de la censura política que no es correspon amb la seua concepció de la llibertat

artística. En síntesi, més enllà d'alguns exemples extrems, les relacions entre art i política ja estan mediatitzades en el doble sentit del terme. Primer, perquè els mitjans de comunicació en parlen; després, i per la mateixa raó, perquè aquests mitjans tenen un paper d'intermediari en aquestes relacions. La seua concentració parisenca és, d'altra banda, un factor més del centralisme cultural. Més enllà fins i tot del que publiquen els mitjans de comunicació sobre política cultural, cosa que resulta especialment important en aquest àmbit en què la reputació i el símbol resulten enormement actius, la premsa cultural i també els grans diaris d'informació general són part interessada del sistema de la política cultural.

CONTRADICCIONS FUNDACIONALS NO SUPERADES

Cal tornar sobre alguns dels principals elements vertebradors de la política cultural francesa i, per tant, sobre les lògiques de la seua organització històrica, sobretot perquè els problemes i reptes actuals solament poden entendre's si els tenim en compte. D'una banda, perquè la situació actual pot fer témer el qüestionament d'aquesta herència; de l'altra, perquè els problemes als quals ens enfrontem actualment apareixen en part com la revelació evident de contradiccions que ja estaven presents fa temps.

Més enllà de les seues diferències, el debilitament dels "fonaments" de la política cultural fa referència a una forma de des-especificació d'aquesta política, és a dir, al qüestionament de la seua constitució com a àmbit separat de l'acció pública, dotat de la seua pròpia lògica. Per tant, les formes, l'organització i fins i tot la raó de ser d'una intervenció cultural pública són els principals elements qüestionats. Aquesta manca d'especificació se centra en un problema fonamental: el de la imposició de lògiques no culturals al tractament d'assumpes culturals.

El qüestionament d'un principi fundacional: el fracàs de la democratització cultural

El qüestionament d'un principi fundacional pot veure's en primer lloc en el que s'ha denominat el

fracàs de la democratització cultural. Aquest objectiu ha servit d'estendard i de principi de legitimació per a la política cultural pública i ha constituït una creença compartida entre administradors, polítics i agents culturals, o en tot cas ha servit de referència suficientment general per a ser compartida. La democratització cultural és, diguem-ne, com un calaix de sastre o, millor dit, un "principi de sastre" que podem omplir amb moltes coses: una referència política a la democràcia i a la igualtat, programes públics degudament quantificats, la missió dels artistes pel que fa al poble, etc. Així, el fracàs de la democratització cultural és en un cert sentit tant el qüestionament d'una creença compartida i d'un modus vivendi dels agents de la política cultural com els resultats objectivament decebedors de la intervenció pública duta a terme en nom seu. Aquesta creença ha sigut qüestionada, entre altres motius, en favor de les transformacions del camp intel·lectual i del paper dels intel·lectuals en la política cultural. Si, per dir-ho en breu, al llarg del primer període de la política cultural la majoria d'aquests intel·lectuals se sumaven al projecte de democratització, l'augment gradual d'intel·lectuals conservadors ha canviat la situació. En realitat, aquests últims han centrat els debats sobre política cultural a partir de finals dels anys vuitanta, imposant la tesi d'una desviació de la idea democràtica inicial a causa de les inflexions "relativistes" de la política cultural i denunciant la vacuïtat d'un projecte que posava en perill la verdadera cultura,¹⁷ en dessacralitzar-la.

Aquestes crítiques s'han alimentat de resultats estadístics que posen de manifest l'efecte limitat de les polítiques de democratització. Així, l'estadística cultural francesa forjada en una lògica de legitimació de les polítiques cultures se'ls ha tornat en contra a partir de finals dels anys vuitanta (Dubois, 2003b). Ens referim, bàsicament, a les enquestes sobre les "pràctiques culturals dels francesos" dutes a terme sota la direcció del Ministeri de Cultura (Donnat, 1998). En

primer lloc, aquestes enquestes permeten destacar una absència d'evolució (o en tot cas el seu caràcter limitat) en el repartiment social de les pràctiques culturals. Dit d'una altra manera, la democratització cultural hauria fracassat perquè la distància entre categories socials respecte a les pràctiques culturals realment no ha disminuït, i perquè els qui no tenien accés a la cultura continuen sense tenir-ne. La política cultural, en canvi, ha permès la intensificació d'aquestes pràctiques en els grups socials ja predisposats a la cultura (classes mitjanes i altes amb titulació). Una constatació que adquireix major importància si es té en compte que en el període de referència la prolongació de la durada dels estudis i la important ampliació de l'accés a l'ensenyament superior farien esperar un creixement de les pràctiques culturals i un repartiment social més equitatiu. Més encara, els importants esforços realitzats per al desenvolupament de xarxes de biblioteques públiques no han frenat la caiguda de la pràctica cultural per excel·lència, la lectura, ja que s'ha produït una disminució del nombre anual de llibres llegits. Al mateix temps, el consum de televisió i música en diferents formats ha augmentat considerablement, però es tracta de pràctiques que queden fora de l'acció pública i que, d'altra banda, fan referència a l'univers de la cultura denominada "comercial".

No podem desenvolupar ací l'anàlisi d'una realitat evidentment complexa, que implicaria una reflexió sobre els mètodes d'elaboració d'aquestes estadístiques i nombrosos matisos i informacions complementàries.¹⁸ Solament destacarem dues coses. En primer lloc, aquestes constatacions reiterades, que afebleixen la creença fundacional sobre la democratització cultural, han alimentat àmpliament un dubte persistent sobre els fonaments i la legitimitat d'una política cultural. De fet, la qüestió no s'ha plantejat per a oferir una forma alternativa d'aconseguir l'objectiu de democratització¹⁹ sinó en el sentit de cerca d'un objectiu alternatiu. Aquesta

17. Finkelkraut (1987) i Fumaroli (1991) són els principals exemples d'aquestes crítiques conservadores. Per a aquestes discussions, vegeu Dubois (2012).

18. Per a una síntesi, vegeu Wallach (2006).

19. En aquest sentit, els projectes en curs sobre la gratuïtat parcial dels museus no resulten gens encoratjadors.

cerca infructuosa, que dura ja vint anys, participa intensament en el desencant que caracteritza les polítiques culturals contemporànies. A més, el feble impacte de la política cultural sobre la democratització de les pràctiques culturals no resulta sorprenent si es tenen en compte les principals directrius d'aquesta política. La combinació d'interessos professionals i polítics ha afavorit una política de l'oferta que a penes pot modificar les determinacions socials que condueixen (o no) cap als museus o els teatres. Indubtablement, la lògica d'especialització política i cultural que ha portat a la constitució del Ministeri de Cultura al marge del Ministeri d'Educació Nacional –quan no contra ell– resulta històricament necessària, i, d'altra banda, ha produït efectes vertebradors a llarg termini. Ara bé, aquesta divisió institucional duu a l'aberració sociològica, identificable des de l'origen. Com separar efectivament cultura i educació? I com pretendre reduir les desigualtats socials d'accés a l'art i la cultura quan se sap, des dels primers treballs sociològics sobre el tema, que l'escolarització n'és un factor decisiu?²⁰ Fa temps que s'ha plantejat l'establiment d'una política cultural encaminada a fer de l'escola un mitjà de democratització cultural, a través dels ensenyaments artístics i de programes de sensibilització, però es tracta d'una antiga reivindicació de la política cultural francesa, sense una vertadera oposició però sense promotors que ara com ara hagen permès assegurar-ne la realització.

Podrien formular-se consideracions semblants respecte a una altra herència en la definició del perímetre de la política cultural: l'absència de televisió. Encara que al principi s'explica per qüestions polítiques (en els anys seixanta existia un control polític directe sobre la televisió) i, al mateix temps, per determinades concepcions de la cultura (la visió clàssica i legitimista impedeix considerar la televisió com un mitjà de cultura), les evolucions posteriors no han pal·liat aquest oblit. De fet, s'ha actuat en sentit contrari, atès que la dimensió pròpiament "cultural" de la televisió (difusió de pel·lícules d'autor; emissions literàries,

musicals i artístiques; retransmissions d'obres de teatre o concerts) no ha fet més que disminuir.²¹

Una situació crítica en sectors crucials

El qüestionament de la creença genèrica en la democratització ve acompanyat de dificultats més sectorials. N'esmentarem dos exemples en sectors que en molts aspectes són centrals en la política cultural francesa: el patrimoni i les arts escèniques.

La dimensió patrimonial de la política cultural segueix sent molt important. Constitueix la base més antiga i menys discutida de la intervenció estatal. Un important procés de patrimonialització ha portat a la multiplicació de llocs protegits, museus de memòria i altres formes de revaloració de les petjades del passat. Tanmateix, la protecció d'una part important dels monuments històrics genera preocupació: un informe ministerial ha determinat que un de cada cinc corre perill. Les importants despeses de la política patrimonial, en un període de reducció de la despesa pública, porten l'estat central a intentar diversificar les fonts de finançament. El fet de recórrer a mecenes privats i, encara més, la delegació de la gestió d'instal·lacions o monuments en empreses privades, acreix el temor que l'explotació comercial prevalga per damunt de les preocupacions patrimonials. Una nova fase de descentralització iniciada el 2003 porta a considerar el traspàs de certs monuments històrics nacionals a les administracions locals, capaces d'assegurar-ne la gestió. Més enllà de la dimensió simbòlica de l'"abandó" d'elements del patrimoni nacional per part de l'estat central, aquests traspassos plantegen nombroses preguntes. De fet, encara que les autoritats locals puguin ser capaces d'assegurar una bona valorització del patrimoni, hi ha riscos respecte a la desaparició dels criteris històrics i artístics en favor de criteris d'atracció turística, i respecte a la capacitat financera d'aquestes autoritats per a assegurar-ne un manteniment a llarg

20. Vegeu Bourdieu (1966); per a una actualització i un examen en profunditat, vegeu Coulangeon (2003).

21. La creació de la cadena cultural francoalemanya Arte té molt poc de pes en un panorama audiovisual obert a la competència privada des de 1984 i cada vegada més alineada amb el model d'"entreteniment" i la guerra d'audiències.

termini, en aquest cas la descentralització estaria emascarant una privatització.

Centrem-nos ara en el segon exemple de dificultat sectorial: el mercat laboral en les arts escèniques. Tradicionalment, aquest sector ha sigut essencial en la política cultural francesa, a causa dels vincles entre la història del teatre i la formació de la política cultural (especialment entorn a la qüestió de la democratització), a causa del seu important pes en el pressupost ministerial i, finalment, perquè els professionals del teatre són especialment actius i visibles públicament. L'ocupació cultural constitueix, així mateix, un eix del discurs polític, que alguna vegada ha justificat la despesa pública per les possibilitats de nous llocs de treball en el sector. Tanmateix, la gestió de l'ocupació en les arts escèniques es va convertir en un problema a principis dels anys vuitanta. Contràriament al que ocorre a Alemanya, un país en el qual actors i tècnics de l'espectacle poden beneficiar-se de llocs de treball fixos, a França generalment tenen una durada determinada. Els períodes intermedis entre dos contractes estan coberts per un sistema de prestació per desocupació finançada pels ocupadors i el conjunt d'assalariats, segons un sistema derogatori que té en compte les particularitats de l'ocupació discontinua pròpies del sector: el règim dels intermitents de l'espectacle. Dit d'una altra manera, la defensa de l'ocupació cultural i l'acceptació dels riscos relacionats amb les seues particularitats no estan assegurades per polítiques i institucions culturals sinó per l'organisme paritari encarregat de la prestació per desocupació en conjunt. Aquest sistema va ser molt qüestionat quan a la massificació de la desocupació i als subsegüents problemes de finançament de les seues prestacions es va afegir, a partir dels anys vuitanta, un augment important del nombre de candidats a feines del sector de l'espectacle. Aquest augment no va venir acompanyat d'un augment proporcional d'ofertes de treball (Menger, 2005), la qual cosa va portar a la multiplicació del nombre d'actors i tècnics de l'espectacle indemnitzats en virtut del règim dels

intermitents de l'espectacle,²² per no esmentar els qui intenten accedir-hi sense èxit. Aquest augment té múltiples causes, entre les quals figuren l'increment de l'oferta cultural pública, però també l'ús generalitzat de la contractació intermitent per part d'empreses de producció audiovisual privades.²³ I així s'ha arribat a la següent paradoxa: pel fet de no ser tractat segons la lògica i les instàncies culturals, el problema del règim dels intermitents s'ha deixat en mans d'agents socials més interessats en l'estalvi que en la vida cultural. El 2003, les condicions d'indemnització dels treballadors de l'espectacle i l'audiovisual es van endurir dràsticament, sense que el Ministeri de Cultura poguera intervenir realment en la negociació. L'important moviment social que va generar aquesta reforma va obligar a cancel·lar nombrosos festivals, entre els quals hi ha l'emblemàtic festival de teatre d'Avinyó, a l'estiu de 2003, la qual cosa va suposar no solament la reivindicació del manteniment dels drets categorials dels treballadors de l'espectacle sinó també la denúncia de la mala gestió d'un govern de la cultura incapaç d'oferir una resposta a un problema de tal envergadura (Sinigaglia, 2008). La crisi del règim dels intermitents de l'espectacle ha tornat a posar de manifest que el que denominem "crisi de la política cultural francesa" no és més que el desenllaç actual de problemes que vénen de lluny. I la revelació de les ambigüitats d'aquest sistema de finançament, en un altre temps ocultes, ha contribuït al descrèdit d'una política considerada insuficient en aquest àmbit. A partir de l'any 2000, els successius ministres de Cultura han hagut de fer front a aquesta "crisi dels intermitents" que afecta directament un sector estratègic de la política cultural però sobre la qual tenen poc de control. De fet, el règim dels intermitents de l'espectacle està gestionat, juntament amb la resta de prestacions per desocupació, pels agents socials (organitzacions patronals i sindicals) i el Ministeri de Treball. Tanmateix, un acord assolit a la primavera

22. Multiplicació gairebé per un i mig en el període de 1997 a 2003, any en el qual el nombre de beneficiaris va arribar quasi a les 100.000 persones.

23. Aquestes empreses privades també treballen amb cadenes públiques.

de 2016 podria resoldre el problema parcialment i de manera provisional, la qual cosa sens dubte suposaria un element positiu del balanç cultural dels cinc anys de govern de François Hollande.

Poden dissoldre's les polítiques culturals en la gestió cultural?

Com hem vist en els problemes del patrimoni i de les arts escèniques, les polítiques culturals estan sumides en problemes d'organització, gestió i finançament i l'aparença tècnica dels quals no ha de fer-nos oblidar els seus importants desafiaments polítics i culturals.

En primer lloc, l'herència dels anys "eufòrics" a la qual ens hem referit anteriorment, amb la multiplicació d'equipaments culturals, porta al fet que el gruix del pressupost cultural públic quede absorbit pel funcionament d'aquests equipaments. Això redueix a la mínima expressió els crèdits d'intervenció i, consegüentment, l'execució de nous projectes o el suport a accions culturals menys institucionals. Per si soles, vuit grans institucions, totes situades a París, absorbeixen quasi el 20% del pressupost aprovat pel Ministeri de Cultura.²⁴ Una altra dada: les despeses de personal i de funcionament i servei del Ministeri representen més de la quarta part del pressupost. Aquesta asfíxia planificada afecta també un gran nombre de ciutats franceses. Una situació de quasi bloqueig financer que porta a un enduriment de les polítiques culturals sobre la cultura institucional i obstaculitza l'impuls de nous projectes que fins al moment permetien acreditar la imatge de dinamisme i innovació associada amb aquestes polítiques. De fet, porta a limitar el que denominem política cultural a la gestió de l'existent. De tot això resulten les relacions deteriorades entre els representants polítics culturals, el marge de maniobra dels quals es redueix al mínim, i artistes i professionals de la cultura, posicionats ideològicament, ja siga en una posició defensiva a favor del manteniment del que han realitzat, en

una posició reivindicativa per a accedir a recursos ara escassos o decebuts que les seues propostes no es duguen a terme. D'això deduïm el següent: el que identifiquem com la "crisi" de la política cultural no consisteix necessàriament en el seu desmantellament organitzat,²⁵ sinó en el manteniment amb dificultats d'una situació estancada, marcada pels problemes materials i generadora de frustracions.

El segon problema, aparentment tècnic i que remet a grans desafiaments polítics i culturals, és el repartiment de competències entre diferents nivells de poders públics. La descentralització no ha donat lloc a un repartiment clar de les competències en matèria cultural, sinó que més aviat ha afavorit les duplicacions i ha augmentat la complexitat de la gestió dels projectes culturals. Estat, ciutats, departaments i regions tenen perímetres d'intervenció en gran part coincidents. Al principi, el sistema denominat de finançament creuat havia de tenir un avantatge: permetre, mitjançant el suport conjunt de diversos nivells de l'administració, el manteniment d'una major independència dels operadors culturals, evitant riscos de subordinació a un finançador únic. Aquesta preocupació no és infundada, però el sistema presenta limitacions importants. En primer lloc, perquè en comptes de compensar-se i equilibrar-se, el suport dels tres principals finançadors públics (ciutats, regions i estat) sovint estan subordinats els uns als altres, sense que cap puga intervenir al marge de l'altre. En segon lloc, perquè tal situació porta al fet que les diferents polítiques culturals siguen menys visibles, fins i tot per als agents culturals. Finalment, perquè si bé aquest sistema es va ajustar a un període concret de desenvolupament del finançament cultural públic, també afavoreix els efectes de tancament esmentats anteriorment en el moment de la seua reducció.

Aquest sistema d'acció cultural complexa, que agrupa l'estat i les administracions locals, ha canviat considerablement en el transcurs de les últimes dècades. El paper d'àrbitre del Ministeri de Cultura,

24. Biblioteca Nacional de França, Òpera, Centre Georges-Pompidou, Ciutat de les Ciències i de la Indústria, Grande Halle de la Villette, Ciutat de la Música, museu del Louvre i Comédie-Française.

25. Al contrari del que ocorre, per exemple, amb la protecció social.

sobretot a través de les Direccions Regionals d'Afers Culturals, s'ha vist afeblit, d'una banda, per la limitació de les possibilitats d'intervenció ministerial resultat de l'esgotament dels recursos financers disponibles i, d'altra banda, pel fet que les administracions locals, amb una capacitat financera que ha augmentat proporcionalment i l'especialització cultural de les quals s'ha desenvolupat intensament, s'han alliberat del que podria suposar una dependència financera i simbòlica respecte a l'estat central. En això resideix un altre dels elements fonamentals de la "crisi del model francès" de política cultural: l'estat central ja no té el paper de "pilot" que tradicionalment se li suposa o que reivindica. En aquesta nova configuració, la vida cultural és més dependent dels representants locals, que sovint hi participen d'una manera que es considera beneficiosa per als agents implicats. En gran manera, i al marge de la seua afiliació política, els representants locals s'enfronten a una sèrie de limitacions que es poden relacionar amb les respectives orientacions culturals. En primer lloc, la limitació del desenvolupament econòmic territorial, que actualment constitueix el principal criteri d'avaluació de la seua gestió, fa que les lògiques relacionades amb l'atracció d'empreses o de turisme puguin estar molt presents en l'acció cultural local, a risc de relegar les lògiques pròpiament culturals a un segon pla. Les limitacions del joc polític local, a més, poden portar a prioritzar la cultura "que demanda el públic" (és a dir, els electors), en detriment d'opcions culturals més ambicioses, i a vegades poden tornar-se contra els productors culturals que fereixen la sensibilitat d'aquest públic o que simplement tenen una forma d'expressió que no s'ajusta exactament a aquest. De forma més general, diferents qüestions han alimentat recentment la crònica cultural, com a conseqüència d'inoportunes intervencions dels representants locals en l'oferta cultural i de conflictes amb artistes o professionals de la cultura, els quals manifesten una certa predisposició a esperar que l'estat represente un paper d'àrbitre, la qual cosa, per les diferents raons que acabem d'esgrimir, resulta cada vegada menys probable.

En aquest context, el fet de recórrer a fons privats a través del mecenatge, tradicionalment poc present

a França, és cada vegada major. Es tracta d'un tercer aspecte financer i organitzatiu, amb importants implicacions. Els partidaris del mecenatge lloen la flexibilitat del finançament privat i argumenten que majors ingressos sempre suposen un benefici per a la cultura. Els detractors, per la seua banda, sovint queden relegats a simples intervencionistes antiquats, de manera que resulta difícil abordar aquesta qüestió des d'un prisma no ideològic. Per a intentar una reflexió en aquest sentit, cal superar la idea que el mecenatge resulta en si mateix "bo" o "roí" per a la cultura i intentar determinar el paper que pot tenir el seu desenvolupament en una situació cultural determinada. Així, convé tenir en compte algunes consideracions. En primer lloc, a França una part important del mecenatge l'han dut a terme, fins avui, empreses públiques o pròximes a l'estat, cosa que relativitza l'oposició entre tipus de finançament (Rozier, 2003).²⁶ En segon lloc, el desenvolupament del mecenatge també està sotmès a tries polítiques: les que es refereixen a deduccions fiscals susceptibles d'afavorir-lo. Finalment, a causa d'aquests desgravaments, és probable que el desenvolupament del mecenatge privat acabe en un empat tècnic per al finançament de la cultura, en la mesura que la pèrdua de beneficis en ingressos fiscals a la llarga serà repercutit en els pressupostos culturals públics. En aquest sentit, el mecenatge no contribuirà a dedicar globalment "més diners a la cultura", sinó més aviat a organitzar el traspàs de l'oferta cultural a empreses privades. Així, tornem sobre una qüestió ideològica: es tracta d'una cosa bona o roïna? També en aquest cas convé contextualitzar: França no té una tradició d'evergetisme de rics mecenes, fundacions o empreses, com sí que ocorre en altres països. Si l'existència d'un mecenatge (privat o públic) totalment "desinteressat" tal vegada resulte il·lusòria, cal suposar, tenint en compte el que ja existeix, que el seu desenvolupament a França es durà a terme principalment per a afavorir allò que té més possibilitats de garantir a canvi un benefici per a la imatge del mecenes, és a dir, en favor de

26. Observem, però, que en els darrers anys ha sorgit un moviment de privatització d'aquestes empreses públiques.

les grans institucions i les manifestacions culturals més visibles, ja de per si millor dotades, la qual cosa reproduïx els defectes de la política cultural francesa, en comptes de corregir-los.

Reptes internacionals

Per acabar, farem referència de manera inevitablement breu a algunes de les dimensions internacionals dels problemes als quals s'enfronta actualment la política cultural francesa.

Un article publicat en la revista *Time* (Morrisson, 2007) ha posat sobre la taula el declivi de "l'esplendor" de la cultura francesa al món, però és alguna cosa que ve de lluny. De fet, la "pèrdua de projecció" i el "declivi" de la presència cultural francesa constitueixen, juntament amb la "invasió" de la cultura de masses nord-americana, temes de lamentació recurrents des de la Segona Guerra Mundial. Sobre aquesta qüestió, el desencantament és també proporcional a la creença que se'n deriva: la creença en una missió cultural francesa específica en el nivell internacional.

Però encara hi ha més. De fet, contràriament a la visió habitual que considera que França es distingeix per una voluntat cultural dels seus governants, potser una miqueta grandiloqüent quan no ridícula, voldríem proposar la hipòtesi segons la qual l'obertura cultural internacional fa temps que va quedar desatesa. Tornem un moment sobre les construccions institucionals inicials ja esmentades: el Ministeri de Cultura mai ha tingut massa competències en matèria internacional. Tradicionalment, el Ministeri d'Afers Exteriors és l'encarregat de la cultura francesa a l'estranger, la qual cosa pot haver repercutit en una part important dels seus recursos pressupostaris i de personal. D'altra banda, el repartiment competitiu de competències no deixa de ser problemàtic, encara que solament siga perquè la integració de la "xarxa cultural francesa a l'estranger" en els afers exteriors i no en l'àmbit de la cultura no afavoreix les relacions amb l'àmbit cultural nacional. Es tracta d'un primer problema recurrent, denunciat des de fa més de vint anys: malgrat estar dotat de mitjans importants, el sistema de difusió internacional de la cultura francesa es basa

més en la nostàlgia de l'esplendor perduda que en la relació amb la vida cultural contemporània. Així ho va destacar el diplomàtic cultural Xavier North, entre altres, el 1997: "Si l'estat té algun dret a fer valdre l'esforç que dedica a mantenir un ampli dispositiu de presència cultural fora de les seues fronteres, és possible que l'autosatisfacció siga inversament proporcional als resultats obtinguts. Quan el dispositiu és realment ampli, i l'esforç en francs considerable, el sentiment de declivi resulta major. Mai abans en l'exterior s'havia parlat públicament tant d'aquesta "esplendor" i, al mateix temps, mai abans el "missatge" francès havia sigut tan inaudible com actualment" (North, 1997). Així, encara que el problema no es limita a una qüestió de mitjans, s'ha accentuat a causa d'una disminució constant d'aquests des de mitjan anys noranta, la qual cosa fins i tot ha portat al tancament de nombrosos centres culturals a l'estranger (Lombard, 2003; Djian, 2004). A això cal afegir una tendència general: les relacions culturals internacionals probablement constitueixen menys que mai un fi en si mateixes, pel fet d'estar subordinades als intercanvis econòmics, l'inici i desenvolupament dels quals estan cridades a impulsar i afavorir. La veritat és que hi ha una agència especialitzada, l'Associació Francesa d'Acció Artística (AFAA), que el 2006 va passar a ser CulturesFrance amb motiu d'una reorganització que va usar com a model el British Council. Sota la doble tutela del Ministeri d'Afers Exteriors (que aporta el 75% del finançament) i del Ministeri de Cultura, té un pressupost anual de trenta milions d'euros. L'AFAA ha hagut de fer front a importants problemes, tant en la seua relació amb el Ministeri d'Afers Exteriors com derivats de la seua gestió interna (de fet, s'ha vist qüestionada en diverses ocasions pel Tribunal de Comptes francès, principal òrgan de control de l'ús de fons públics). Des d'una perspectiva més àmplia, la coherència i l'abast de la seua activitat també han sigut qüestionats sovint, tant en l'àmbit cultural com en informes parlamentaris. Tanmateix, encara és prompte per a conèixer l'abast d'aquesta reorganització, que sorgeix després de diversos anys de polèmiques, de vegades molt intenses, i en un context cultural i pressupostari poc favorable.

Siga quina siga l'organització institucional, falta saber què pot fer la intervenció pública en matèria cultural en un context que coneixem amb el nom genèric de "globalització", cosa que en aquest àmbit es refereix a processos molt diversos, encara que relacionats entre si: de la intensificació dels fluxos internacionals de béns culturals a la concentració d'empreses de les indústries de la cultura (editorials, companyies discogràfiques, societats de producció cinematogràfica) sota la protecció de grups financers internacionals, passant per l'auge de les noves tecnologies, que (amb internet i les descàrregues) han transformat considerablement les formes de difusió dels productes culturals (Mattelart, 2005). A França, atès que s'ha deixat d'invertir en una política cultural internacional, ja siga mitjançant la forma clàssica de l'"esplendor cultural" o la de l'orientació i la promoció dels intercanvis, i atès que no s'ha dut a terme una vertadera política industrial de la cultura, obstaculitzada per la imposició d'un sistema de referència de política econòmica no intervencionista i per les limitacions en aquest sentit de la política europea en matèria de lliure competència, els diferents governs han invertit més en l'àmbit de la diplomàcia multilateral. De fet, coneixem les seues intervencions en les negociacions de l'Acord General sobre Aranzels Duaners i Comerç (GATT) a favor de l'"excepció cultural", el 1993 i 1994; posteriorment la definició d'una posició de la Unió Europea favorable a la "diversitat cultural", el 1999, i més tard, al costat d'altres països i especialment al costat del govern canadenc, el seu paper en la UNESCO, en la declaració sobre aquesta diversitat cultural el 2001 i en la seua concreció en la Convenció per a la Protecció i la Promoció de la Diversitat de les Expressions Culturals, a l'octubre de 2005. En el pla polític i cultural intern, la lluita per la "excepció cultural" ha permès la constitució d'un front comú d'artistes, intel·lectuals i responsables polítics, i ha

oferit l'oportunitat de creure de nou en les virtuts del "model francès". En comparació, encara que la "diversitat cultural" també suscita la mobilització d'organitzacions i agents de l'àmbit cultural,²⁷ es mostra com el producte d'un compromís en les negociacions, en les quals intervé sobretot el govern, quan no és considerada com un retrocés (Regourd, 2002).

CONCLUSIÓ

Actualment la política cultural francesa és especialment incerta, i al mateix temps tal vegada mai haja sigut tan necessària com ara. De fet, resulta indispensable per al manteniment d'un funcionament relativament autònom de l'àmbit cultural, al seu torn també indispensable per a contrarestar mínimament l'economicisme ambiental que tendeix a envair totes les dimensions de la vida social. Per aquest motiu la intervenció cultural de l'estat mai ha sigut tan demandada per part dels agents culturals francesos, mentre en altres llocs se n'organitza gradualment una reducció. Per a refundar-se, una política cultural ha de recolzar-se en el llegat històric, però no des de la nostàlgia del passat, sinó per identificar-ne les contradiccions. En aquest sentit, les avaluacions crítiques proposades en aquest article són el contrari a un enèsim atac a les insuficiències de la intervenció pública i no constitueixen una crida a tornar a un passat mitificat. Al contrari, són una de les formes amb què un observador extern pot intentar contribuir a les reflexions sobre les opcions actuals, desitjables i possibles.

27. Especialment en la Coalició Francesa per la Diversitat Cultural (<http://www.coalitionfrancaise.org/>).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- 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? A *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*, juny, 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. A *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.
- Morisson, D. (2007). The Death of French Culture. *Time*, novembre, 21.
- North, X. (1997). Portrait du diplomate en jardinier. Sur l'action culturelle de la France à l'étranger. *Le Banquet*, 11-2. (en línia). <http://www.revue-lebanquet.com/>, accés, 22 d'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)*. Tesi 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 BIOGRÀFICA

Vincent Dubois és sociòleg i politòleg. Pertany al grup de recerca Sociétés, Acteurs, Gouvernement en Europe (SAGE, UMR CNRS 7363) i és professor a la Universitat d'Estrasburg (Institut d'Étustudis Politcs). Ha publicat diversos articles i llibres sobre les polítiques culturals i pràctiques culturals, entre els quals destaquen els llibres següents: *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).

El principi d'*arm's length* i el sistema de finançament de les arts. Una aproximació comparativa*

Per Mangset

TELEMARK UNIVERSITY COLLEGE

per.mangset@hit.no

Rebut: 10/04/2016

Acceptat: 2/06/2016

RESUM

L'article analitza el denominat principi d'*arm's length* com a instrument de política cultural per a la defensa de l'autonomia artística. S'hi planteja com s'ha debatut aquest principi i com s'ha posat en pràctica (o no) en les polítiques culturals dels diferents països, sobretot al Regne Unit (especialment a Anglaterra) i a Noruega, però també a França i als altres països nòrdics. L'article mostra com el principi d'*arm's length* s'ha adaptat i interpretat de manera molt diferent en els diversos països, d'acord amb les tradicions històriques i polítiques específiques de cada un. També s'hi il·lustra la distància / ambivalència entre l'aplicació política concreta i la utilització retòrica d'aquest principi.

Paraules clau: principi d'*arm's length*, autonomia artística, corporativisme, sistema de finançament de les arts.

ABSTRACT: *The arm's length principle and the art funding system. A comparative approach*

The paper discusses the arm's length principle as a cultural policy instrument for defending artistic autonomy. It considers how the arm's length principle has been discussed and implemented (or not implemented) in the cultural policies of various countries, especially the UK (and England in particular) and Norway, other Scandinavian countries and France. The paper shows how the arm's length principle has been adapted and interpreted differently in the light of each country's historical and political traditions. The paper also reveals the gap between political implementation of the arm's length principle and the rhetoric that surrounds it.

Keywords: Arm's length principle, artistic autonomy, corporatism, arts funding system.

SUMARI

- Introducció
- La fi de l'autonomia artística?
- La institucionalització del principi d'*arm's length*
- El principi d'*arm's length* a la política cultural britànica
 - La creació de l'Arts Council
 - Els membres de l'Arts Council: elitisme, entramats socials o correcció política
 - Control polític a través dels programes públics d'ajuda?
 - La influència dels grups d'interès i el principi d'*arm's length*
- Una part limitada del sistema de finançament de les arts

- El model ideal d'organisme independent a la Gran Bretanya
- L'absència d'independència en la política cultural francesa
- El principi d'*arm's length* i els organismes públics no ministerials en la política cultural nòrdica
- Aspectes generals dels sistemes nòrdics de finançament de les arts
- Noruega: *arm's length* i corporativisme
- L'*arm's length* en altres països nòrdics
- Conclusions preliminars
- Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Per Mangset, Telemark University College, 3800 Bø i Telemark, Noruega.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Mangset, P. (2016). El principi d'*arm's length* i el sistema de finançament de les arts. Una aproximació comparativa. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130 (2). 53-72.

* Publicat originalment en: M. Pykkönen, N. Simainen i S. Sokka, (eds.) *What about Cultural Policy*, Helsinki/Jyväskylä: Minerva, 273-298. Traducció de Maria Estellés.

INTRODUCCIÓ

Ben sovint, les persones que treballen en l'àmbit de la cultura, així com els responsables de les polítiques culturals o els que investiguen sobre aquestes polítiques en molts països es refereixen al denominat *arm's length principle* o 'principi d'independència respecte al govern' com un dels pilars fonamentals de la política cultural dels seus estats (Chartrand / McCaughey 1989; Duelund 2003; Langsted 2001; Quinn 1997). No obstant això, si fem una ullada més de prop, veiem que aquestes persones entenen el principi de formes molt diverses, depenent dels diferents contextos nacionals i culturals de cadascuna. Tampoc no sembla haver-hi un acord general pel que fa als camps de la política cultural que hauria d'abastar el principi. Sembla, però, haver-hi un consens mínim quan es reconeix que el principi d'*arm's length* es va instituir en la política cultural amb la finalitat de defensar l'àmbit de la cultura –i sobretot el camp de les arts– d'intervencions polítiques indegudes, ja que la selecció dels artistes i projectes artístics que han de rebre finançament públic s'ha de fer, fonamentalment, d'acord amb criteris de qualitat artística. Normalment, també s'entén que el principi d'*arm's length* implica l'establiment d'un "consell de les arts" (o algun altre organisme que garantisca la lliure competència), que siga relativament independent i competent des d'un punt de vista artístic i que s'encarregue de l'assignació de les ajudes públiques a la comunitat artística. Per tant, aquest principi es considera un instrument de la política cultural per a la defensa de l'autonomia artística: se suposa que defensa les arts contra el tipus d'abús polític que històricament s'ha relacionat amb les tradicions feixistes (per exemple, Mussolini) i comunistes (per exemple, Stalin).

El principi d'*arm's length* també es pot entendre com un principi més general per a l'organització de les polítiques públiques, segons el qual s'ha de garantir una divisió adequada de poders dins de les diverses esferes polítiques dels països democràtics. Així, els investigadors canadencs Chartrand i McCaughey (1989: 43), en el seu conegut article sobre el principi d'*arm's length* i les arts, afirmen:

L'arm's length és un principi de política pública que s'aplica en el dret, la política i l'economia en la majoria de les societats occidentals. El principi està implícit en la separació constitucional dels poders judicial, executiu i legislatiu del govern.

Institucions polítiques com ara el (desaparegut) British Sports Council¹, el Crafts Council o el Film Council han estat de vegades descrites com a *arm's length bodies*, o organismes independents. El principi d'*arm's length* també és, evidentment, molt important pel que fa a la relació entre el govern i els mitjans de comunicació (ibid.): La llibertat d'expressió hauria de protegir-se mantenint "la distància d'un braç" (*an arm's length*) –és a dir, la independència mútua– entre el govern i la tasca editorial de la premsa i els altres mitjans de comunicació.

Tot i que en aquest article discutirem el principi d'*arm's length* només en relació amb la política artística –un camp ben limitat dins de la política general–, veurem com treballadors, polítics i investigadors culturals de diferents països i contextos culturals l'interpreten de maneres diferents. Per exemple, a tot el món hi ha una gran varietat d'institucions internacionals anomenades "consells de les arts" o *arm's length bodies*, amb un grau d'autonomia respecte dels seus governs que varia considerablement en el nivell interestatal i intraestatal. Els partidaris del principi d'*arm's length* semblen tenir postures molt diferents sobre quina ha de ser la frontera entre la intervenció política i l'autonomia artística. També dissenteixen quant a quina àrea –més àmplia o més reduïda– de la política cultural ha d'abastar el principi, i tampoc no estan d'acord en si la "influència política" que tracta d'evitar s'ha d'entendre en un sentit estrictament formal i limitat, com a influència per part de les autoritats formals públiques (ministeris, parlament, etc.), o en un sentit més ampli, com és el cas de les associacions d'empreses culturals o dels sindicats

1. En l'actualitat, el British Sports Council està dividit en consells separats per a cada un dels països de la unió. Un d'ells és l'Sport England (Bergsgard et al, 2007).

d'artistes. Fins i tot hi ha responsables de la política cultural que semblen concebre el principi simplement com un procés d'organització formal: consideren que qualsevol responsabilitat que alguna part del sistema de finançament de les arts delegue en una institució externa al govern és una manifestació del principi d'*arm's length*, fins i tot encara que l'organisme tinga molt poca autonomia. Malgrat totes aquestes interpretacions diferents, els partidaris del principi d'*arm's length* tendeixen a destacar-lo com a principi fonamental i general de la política cultural.

Podem extraure tres conclusions preliminars de tot el que s'ha dit fins ara: 1) Des d'una perspectiva analítica, resulta més apropiat considerar el principi d'*arm's length* com un continu multidimensional que no pas com un principi absolut o amb fronteres clares. En aquest sentit, la "distància d'un braç" entre l'art i la política pot ser molt llarga o molt curta, i pot incloure-hi diversos aspectes o dimensions de la influència política. 2) Els polítics i els treballadors de l'àmbit de la cultura sovint fan servir el principi d'*arm's length* amb propòsits retòrics, per a donar més legitimitat a la seua política cultural nacional. Sembla que aquest concepte pot servir com a eina retòrica en diferents contextos, tot i que no sempre faça referència a la mateixa realitat política. 3) Mentre que els polítics tendeixen a emprar el principi d'*arm's length* com un concepte normatiu, (alguns) investigadors prefereixen utilitzar-lo com un concepte analític per a descriure i explicar les estructures i relacions socials. De fet, és probable que part de la confusió sobre el concepte derive d'aquesta dualitat.

En aquest article, mirarem de descriure i analitzar aspectes fonamentals sobre la manera com s'ha interpretat i aplicat (o no) el principi d'*arm's length* en la política cultural dels països estudiats, principalment a Anglaterra (Regne Unit) i Noruega, però també farem una mirada ràpida a França i a la resta dels països nòrdics. El principi d'*arm's length* i els organismes que l'apliquen se situaran i discutiran en relació amb la institucionalització de la política cultural en aquests països a partir de la Segona Guerra Mundial.

El treball forma part d'un projecte de recerca més ampli sobre la institucionalització de la política cultural a l'Europa Occidental de la postguerra (Mangset 2008). Aquest projecte es basa en diverses fonts i material empíric: l'anàlisi secundària de bibliografia especialitzada, fonts administratives disponibles en Internet i 55 entrevistes qualitatives realitzades durant els anys 90 (1994-95) a administradors culturals, polítics culturals i artistes de la Gran Bretanya, França i Suècia,² de les quals només hem utilitzat ací una part.³ De la mateixa manera, s'han aprofitat dos períodes d'observació participant (un de llarg i un altre de més curt) al Consell de les Arts de Noruega (entre 1994-1999 i durant la primavera de 2008).⁴

LA FI DE L'AUTONOMIA ARTÍSTICA?

Quan parlem del principi d'*arm's length* en el context de la política cultural, del que es tracta, en el fons, és de l'autonomia de les arts. Aquest principi no té cap significat si no es refereix a l'autonomia artística com un valor fonamental de la modernitat. La història social de les arts sol relatar el procés de diferenciació institucional durant la primera modernitat, quan les

2. Les 55 entrevistes van ser transcrits i analitzades (excepte una, per motius tècnics). El material procedent d'entrevistes ja s'havia utilitzat anteriorment amb fins analítics, per exemple, en Mangset (1995) i Mangset (2008).

3. Una crítica que es podria fer al nostre estudi és, sens dubte, que les entrevistes es van realitzar a mitjans dels 90 i això limita el seu grau de representativitat en una anàlisi de la relació entre art i política en l'actualitat (2008). Tanmateix, a això responem que: a) les dades de l'entrevista poden ser interessants des d'un punt de vista històric i b) aquestes dades, combinades amb altres de més recents, poden ser rellevants per a la descripció i l'anàlisi de la relació entre art i política en l'actualitat.

4. L'autor d'aquest article va dur a terme una tasca continuada de consultoria / investigació per a la Divisió d'Investigació del Consell Noruec de les Arts entre 1994 i 2000. Durant aquests anys, va estar treballant regularment –dos o tres dies per setmana– a la seu del Consell, on també va assistir a diverses reunions. A més, la primavera de 2008 es va instal·lar als locals del Government Grants and Guaranteed Income for Artists durant set setmanes. L'autor també ha col·laborat amb Simonsen en la seua avaluació de la delegació de funcions administratives al Consell per part del Ministeri (Simonsen 2005).

arts es van erigir en camp autònom (Hauser [1951] 1977). Les arts eren “diferenciades institucionalment” d’altres institucions socials, especialment de l’Església i de la cort, i es convertien en “relativament autònomes”. Aquest procés d’institucionalització depenia, en gran mesura, del desenvolupament d’una classe burgesa, de l’existència d’un mercat que consumia productes i serveis artístics –i, per tant, d’un públic artístic anònim (Habermas 1971). La manera en què es desenvolupa aquest procés en els segles XVII, XVIII i XIX varia d’un país a un altre i d’una forma d’art a una altra; a més, els teòrics subratllen l’existència de diferents criteris a l’hora de datar i determinar aquests processos.

No obstant això, la constitució històrica d’un camp artístic autònom no va implicar l’existència d’una autonomia artística absoluta, ans al contrari. Segons Bourdieu, el camp de les arts modernes està caracteritzat per la seua “autonomia relativa” (Bourdieu / Wacquant 1993). Aquesta autonomia pot ser feble o forta, depenent de la relació entre el camp artístic i altres camps socials, com el polític. En la societat moderna, l’autonomia artística encara és el nucli del procés de l’assignació del valor artístic. Segons opinions molt conegudes en l’àmbit de la sociologia de l’art, els judicis sobre el valor artístic que són percebuts com a externs des d’un punt de vista artístic (per exemple, quan es considera que el valor de l’art està en la seua contribució a un àmbit extern al propi camp de l’art, siga amb un propòsit polític, econòmic, pedagògic o moral) tendeixen a desencadenar processos d’exclusió i purificació en el terreny artístic. Així, d’acord amb molts experts, l’art tracta de “negar l’economia” i l’èxit comercial tendeix a “devaluar l’art”, almenys a curt termini (Bourdieu 1996; Abbing 2002). El camp de les arts, per tant, també evita fer un ús instrumental de l’art amb fins externs o no artístics, com ara promoure el turisme, generar creixement econòmic o millorar la salut pública. En principi, en la societat moderna, l’àmbit artístic només reconeix les valoracions artístiques; i, per tant, des d’aquesta perspectiva, les intervencions polítiques, –i la interferència política en l’avaluació del valor artístic en particular– es consideren una

violació de l’autonomia artística. D’això es desprén que la política cultural ha de defensar el principi d’*arm’s length* i, consegüentment, aquest principi es presenta com a expressió típica de la modernitat.

Tanmateix, les teories postmodernes afirmen que els processos de diferenciació històrica que hem esmentat s’han vist desplaçats durant els últims 20 o 30 anys per processos postmoderns radicals de des-diferenciació (Lash 1991; Gran / De Paoli 2005) i que, a causa d’aquests processos, els límits entre els diferents camps socials s’estan desdibuixant. En el nivell institucional, les estructures artístiques han obert les portes als valors i als discursos d’altres camps socials; els valors i els discursos estètics estan ultrapassant els murs de les institucions artístiques i estan envaint “la vida quotidiana”; els artistes joves no dubten a oferir els seus serveis al món empresarial; les fronteres entre art i indústria cultural estan caient (Caves 2001)... totes aquestes són afirmacions típiques dels estudis culturals contemporanis i de la teoria postmoderna (Featherstone, 1991). En el nivell estètic, els artistes contemporanis utilitzen en la creació de les seues obres d’art materials i mètodes d’altres camps socials (per exemple, dels mitjans de comunicació i la ciència) (Røssaak 2005).

Tanmateix, la nostra investigació en el context dels països nòrdics indica que el camp de les arts és molt més sòlid del que les teories postmodernes semblen suggerir, especialment pel que fa a la lògica econòmica. No hi ha dubte que les institucions d’arts escèniques han estat influïdes per noves ideologies de gestió empresarial i noves formes de lideratge inspirades per les institucions empresarials, però també és cert que la introducció d’una nova política pública de gestió per part del govern ha influït en els discursos interns i en els processos d’avaluació en aquestes institucions (Røyseng 2007). També sembla haver-se donat una diversificació dels rols artístics que comporta que la distinció entre “artistes” i “empresaris culturals” en certa manera s’estiga difuminant (Abbing 2002; Mangset 2004), i totes aquestes circumstàncies suposen un repte per al manteniment de l’autonomia artística. No obstant

això, les nostres investigacions particulars indiquen també que aquest procés de des-diferenciació és relativament limitat: les valoracions polítiques i econòmiques no estan envaint completament les institucions dedicades a les arts escèniques. Encara hi ha dics culturals que protegeixen la relativa autonomia de les avaluacions artístiques en el si d'aquestes institucions (Røyseng 2007), de manera que artistes i institucions artístiques continuen resistint-se a veure's completament sotmesos als vaivens del mercat. Tant en relació amb els vaivens del mercat com amb els de la política, s'han interioritzat uns límits artísticament definits que no s'han de sobrepassar i, així, la majoria dels artistes no admeten consideracions no artístiques; el mite tradicional de l'artista carismàtic ofereix constants fonts culturals per a autodefinir-se en oposició a les forces del mercat i a l'abús de la política (Mangset 2004; Røyseng, Mangset, Borgen 2007).

Per tant, els nostres estudis anteriors donen un suport només parcial a la hipòtesi d'un procés de des-diferenciació general entre les arts i altres camps socials. El camp de l'art sembla resistir-se a aquests processos amb més força del que assumeixen alguns dels teòrics postmoderns més apocalíptics. En general, l'anàlisi que s'ofereix a continuació mirarà d'aclarir l'estatut de l'autonomia artística, específicament en relació amb la política.

LA INSTITUCIONALITZACIÓ DEL PRINCIPÍ D'ARM'S LENGTH

El principi d'*arm's length* s'entén de vegades com un principi bastant general que aparentment s'estén a tots els aspectes de la política cultural, com són: a) l'assignació de fons, per part de les institucions independents, a artistes individuals i a grups d'artistes, i b) qualsevol altre tipus de suport a la comunitat artística, com les importants ajudes públiques destinades a les institucions que promouen les arts escèniques. En el cas de (b), el principi d'*arm's length* pot implicar que les autoritats públiques hagen d'establir indicadors objectius de rendiment (per

exemple, nombre d'espectacles per a públic infantil o d'obres de nova creació respecte al nombre d'obres clàssiques). Aquest nou tipus d'intervenció de la gestió pública en les institucions artístiques podria considerar-se una violació política del principi d'*arm's length*, i el mateix es podria dir dels casos en què el govern designa els membres dels consells de direcció dels teatres públics, orquestres o museus artístics, si es donara el cas que aquests membres intervingueren –de manera directa o indirecta– en decisions artístiques.

En un sentit més restringit, el principi d'*arm's length* es relaciona sovint amb parts específiques del sistema de finançament de l'art, és a dir, amb aquelles institucions creades en molts països a partir de la Segona Guerra Mundial, i que se situaven “a un braç de distància” del govern per a fer arribar el suport públic als projectes artístics individuals o col·lectius. En la tradició britànica, aquests organismes o *arm's length bodies* es van denominar originalment QUANGOs (*quasi-autonomous non-governmental organisations*).⁵ En alguns països, els organismes independents també subvencionen grans institucions culturals; en canvi, en molts altres no ho fan. L'anàlisi que farem en aquest treball es concentrarà en la part del sistema de finançament de les arts que implica a aquests organismes independents.

La influència política sobre el sistema de finançament de les arts pot adoptar múltiples formes: pot ser formal o informal, legal, econòmica / pressupostària o basada en el control polític / burocràtic de la informació. Per escasses i dèbils que siguin les formes d'influència del govern sobre l'organisme independent, pot haver-hi una comunitat d'interessos i preferències entre l'elit política i els membres de l'organisme independent, la qual cosa atorga a l'elit política una influència real considerable. Qualsevol estudi del principi d'*arm's length* en relació amb el sistema de subvenció de les arts hauria de tenir en compte aquesta pluralitat d'influències polítiques potencials. Per exemple:

5. QUANGO és un terme d'ús general, no només de la política cultural.

1. Com es nomena els membres de l'organisme independent? Els nomena el govern, el parlament, les organitzacions artístiques, altres grups d'interés en la vida cultural o una combinació de totes les possibilitats anteriors? Quin tipus de responsabilitat tenen en relació amb l'organisme que els ha nomenat?
2. Quins són els principis formals o les normes de nomenament? Quin tipus de competències es demanen? Artístiques, altres competències culturals, polítiques, financeres, d'altra mena...? Aquestes normes o reglamentacions tenen en compte els antecedents polítics del candidat o els de la seua vida cultural / artística? Com es formulen els principis de nomenament per tal d'evitar la parcialitat?
3. Hi ha membres de l'organisme independent, designats políticament, que tinguen una missió política explícita per a garantir que es complisquen correctament els objectius globals de política cultural establerts pel govern?
4. Com es componen socialment els organismes independents? Quines són les característiques socials o sociodemogràfiques dels seus membres? Pot ocórrer que la seua composició social influísca en la imparcialitat de les seues decisions?
5. Els membres dels organismes independents mantenen forts lligams informals? Es relacionen amb cercles polítics o grups d'interés que puguen influir en la imparcialitat de les seues decisions?
6. Quina és l'autoritat formal dels membres de l'organisme independent? Com d'àmplia/restringida és aquesta autoritat? Està molt limitada per programes d'ajuda especificats políticament, beques, etc., o té l'organisme suficient autonomia per a decidir sobre el seu pressupost? Ha de retre comptes detallats al govern per la disposició / assignació de les subvencions?
7. Quins valors i quins discursos predominen entre els membres d'aquests organismes?

8. Quins criteris formals i informals operen quan s'assignen fons públics a la comunitat artística? Per exemple, impera la "qualitat artística", "els criteris de benestar", l'"antiguitat" o la "vinculació a interessos organitzats"?
9. Com es nomena els empleats de l'organisme independent? És el govern o és el mateix organisme el que designa el gerent i els altres membres destacats de la plantilla?

És impossible tractar ací amb la profunditat suficient tots aquests aspectes (1-9) en tots els estats seleccionats, en part perquè tampoc no tenim dades empíriques suficients sobre tots els aspectes / dimensions de tots els països. No obstant això, considerem que sí que hi ha una base suficient per a dur a terme una anàlisi comparativa inicial rellevant d'alguns d'aquests aspectes / dimensions.

EL PRINCIPI D'ARM'S LENGTH A LA POLÍTICA CULTURAL BRITÀNICA

La creació de l'Arts Council

La política cultural britànica es presenta habitualment com el prototip de política cultural basada en el principi d'*arm's length* (Chartrand, McCaughey 1989). L'Arts Council of Great Britain (ACGB) es va crear després de la Segona Guerra Mundial (el 1946). En certa mesura, l'ACGB continuava el treball cultural que havia emprat el Council for Encouragement of Music and the Arts (CEMA) durant la Guerra (White 1975; Hutchison 1982), però, mentre que el CEMA tenia un perfil democràtic des d'un punt de vista cultural i sociocultural, l'ACGB prioritzava les obres d'art i l'excel·lència en la qualitat (*few but roses* "poques, però roses"). La creació de l'ACGB deixava palès que la Gran Bretanya, tot i que a contracor, havia de tenir una política cultural nacional. El govern britànic havia d'assumir una certa responsabilitat respecte de les arts, encara que, això sí, havia d'intervenir el mínim possible. L'investigador de l'àmbit polític Anthony Beck va descriure l'actitud britànica tradicional cap a la política cultural d'aquesta manera:

El govern britànic sempre s'ha resistit a crear un Ministeri de Cultura. Hi ha la convicció fonamental que art i política mai han de barrejar-se. Seria desastrós per a tots dos. Els artistes han de ser autònoms per a poder produir autèntic art, però els governs no poden resistir la temptació de controlar aquest art i, en última instància, transformar-lo en un "art nacional" monolític, del qual Hitler, Mussolini i Stalin són exemples típics. Per tant, el govern britànic, sent liberal i democràtic, mai ha de tenir una política cultural.⁶

L'establiment d'un Consell de les Arts independent del govern es va considerar la resposta adequada a aquests problemes: servia a l'honorable causa de defensar l'autonomia de les arts i servia també d'excusa per a establir un nivell mínim de política cultural pública. Certament, el principi d'*arm's length* no impedia al govern decidir la quantitat total de finançament assignat a les arts, però sí que evitava que decidira *quins* artistes, *quins* grups artístics o *quins* projectes rebien aquest suport: era l'Arts Council el que havia de fer avaluacions i judicis independents sobre aquest aspecte particular, basant-se en criteris de qualitat. El Consell en si havia d'estar compost per personalitats independents i incorruptibles, amb una gran integritat personal, preferentment amb un bon coneixement de les arts i que no representaren cap interès organitzat específic dins de la vida cultural. Segons un altre investigador de l'àmbit polític, F. F. Ridley (1987: 237), "els membres són elegits per la seua posició en la vida pública o en les arts, no per ser els candidats d'altres organitzacions". El Consell havia de ser nomenat pel govern, però se suposava que aquest Consell –almenys en principi– havia d'assignar els recursos amb independència de les directrius polítiques o dels grups de pressió organitzats. Per a assistir l'Arts Council en aquesta tasca, s'establia un panell d'experts i d'assessors individuals. A diferència dels seus homòlegs nòrdics, els membres no havien

de percebre retribució per la seua col·laboració, sens dubte per a assegurar la seua imparcialitat.

Els membres de l'Arts Council: elitisme, entramats socials o correcció política

L'Arts Council britànic (i després l'anglès) ha estat sotmés a crítiques dures i contínues durant tota la seua existència. La crítica acadèmica més freqüent ha estat la seua manca d'independència real respecte al govern (Hutchison 1982; Williams 1989 [1979]; Pick 1991; Quinn 1997). A partir de la seua anàlisi del desenvolupament de la relació entre el govern i l'Arts Council entre 1946 i 1997, Quinn (1997: 128) conclou que "...el govern ha anat aproximant-se cada vegada més a aquest Consell de les Arts". L'autora revela l'existència d'una creixent "proximitat", més que no una "distància" estable entre govern i Consell. Per tant, segons l'autora, l'autonomia del Consell i, indirectament, la de les arts s'ha vist reduïda progressivament.

Són diversos els experts que han criticat l'Arts Council per ser massa elitista. D'altres, en canvi, tot i estar d'acord que el Consell és realment elitista, no semblen veure malament que siga així. També s'ha dit que un sistema de finançament de les arts en el qual els membres de la comunitat artística assignen suport econòmic als seus propis col·legues equival a dir que "es donava la responsabilitat de repartir el formatge a grups escollits de ratolins" o, en altres paraules, que el principi d'*arm's length* en aquest context contribueix a una distribució no imparcial dels fons públics (Hutchison 1982: 27).

Segons Ridley (1987: 236), hi ha hagut una "xarxa de relacions personals" entre els membres del Consell i els cercles polítics de poder. Hutchison (1982: 32) també afirma que "des del principi, hi ha hagut importants vincles [de l'Arts Council] amb el Govern". Els lligams entre el govern, l'Arts Council i importants institucions culturals van ser "forjats [ja] durant la guerra" (ibid.). Aquests lligams es basaven sovint en xarxes de contactes personals obtingudes a través de l'escola, la família o els negocis. Hutchison va veure tot això com un símptoma d'oligarquia.

6. L'afirmació de Beck, considerada més aviat una *predicció*, no va tenir molt d'èxit. El primer Ministeri de Cultura britànic (Department of National Heritage) es va crear el mateix any en què es va publicar l'article de Beck (1992).

Un dels fundadors dels “estudis culturals” acadèmics, i antic vicepresident del Consell, Richard Hoggart, també va afirmar que el nomenament dels membres del Consell obeïa més al fet que pertanyien a “un grup endogàmic, d’alta burgesia ‘cultivada’” que no al seu coneixement del camp de treball propi del Consell (Hutchison 1982: 39). Les seues estretes relacions amb l’elit política posaven de manifest que la idea d’un principi d’independència entre política i art havia esdevingut il·lusòria. Un altre pioner dels estudis culturals i antic membre del consell, Raymond Williams, també va criticar els lligams entre el consell i l’elit política. Williams va destacar que el govern tenia control absolut sobre el nomenament dels membres i les decisions sobre el pressupost del Consell. Per tant, la “distància d’un braç” entre govern i consell era més aviat “distància d’un dit”. Amb això volia dir que hom pot entendre el paper que aquests organismes intermediaris exercien en el sistema governamental britànic en termes d’una relació més general entre l’estat britànic i la classe governant:

L’Estat britànic ha estat capaç de delegar algunes de les seues funcions oficials en tot un conjunt d’organismes semioficials o nominalment independents perquè ha estat capaç de confiar en una classe dominant inusualment compacta i orgànica. Per tant, es pot donar a Lord X i a Lady Y diners públics i aparent llibertat de decisió amb certa confiança, seguint un procediment normal d’informació i comptabilitat, i ells actuaran com si foren veritables funcionaris de l’Estat (Williams 1989 [1979]: 49).

Anthony Beck (1992: 141-42) compartia aquestes consideracions pessimistes sobre la manca d’independència real entre política i art: en primer lloc, el govern controlava l’Arts Council perquè era aquest el que distribuïa els seus diners, i “... en la pràctica, qui paga mana”. En segon lloc, el govern també controlava el nomenament dels membres del Consell i dels seus funcionaris més importants. La pregunta és: a qui escollien? Beck (1992: 142) mantenia que:

Trien a membres fiables i respectables de les institucions nacionals i regionals, amb gustos i valors que estiguen dins dels paràmetres de tolerància ministerial. Per tant, els òrgans de gestió comparteixen les actituds culturals de la classe política.

No obstant això, les proves empíriques d’aquestes afirmacions no són concloents. Un ex-funcionari de l’Arts Council corroborava, en efecte, que “un grup d’homes blancs de classe mitjana” havia dominat el Consell temps enrere, però que ja no es podia dir que aquesta situació continuara existint (entrevista de 1995). En els anys 90, després de l’agitació política dels 60 i 70, ja no era acceptable una representació tan elitista i etnocèntrica com aquesta. Les autoritats polítiques havien pres consciència de la necessitat que el Consell tinguera una representació social més àmplia. Durant els 80 i els 90, el govern va anar adonant-se de la necessitat que al Consell hi haguera representació de les minories ètniques, les dones, les persones amb discapacitat física, etc. Així, d’acord amb aquest informant, allò “políticament correcte” semblava reemplaçar l’elitisme tradicional que imperava en el sistema de finançament de les arts. Dos informants de l’Arts Council també van declarar que el Consell i els seus comitès d’experts reflectien ara procedències socials i polítiques força diverses (entrevistes de 1995).

Podríem dir, aleshores, que hi ha una base empírica ferma per a donar suport a la hipòtesi que el govern britànic controla l’Arts Council de manera directa i específica, és a dir, que la versió britànica del principi d’*arm’s length* és una mera disfressa? Quinn (1997) ha fet algunes puntualitzacions importants: els membres de l’Arts Council són nomenats pel govern; el Consell està subvencionat pel govern i és responsable de la gestió dels fons davant d’aquest; finalment, el nomenament dels treballadors del Consell ha de ser aprovat pel govern. Tots aquests punts poden suggerir que el Consell és bastant depenent del govern, però són només indicis, no proporcionen evidència empírica sòlida.

Evidentment, també és possible que els membres designats pel govern actuen amb total independència quan decideixen sobre l'assignació de les ajudes a la vida cultural. Si nosaltres, com a investigadors, volem corroborar o desmentir que l'Arts Council no és més que el servent fidel del govern, necessitem proves empíriques més fortes. Quinn i altres estudiosos que tracten aquests problemes resulten més convincents com a polemistes eloqüents que com a investigadors empírics sistemàtics. Per tant, per a donar respostes satisfactòries a aquestes preguntes, caldrien estudis empírics més exhaustius.

Algunes de les entrevistes que vam realitzar a mitjan anys 90 apuntaven en una direcció diferent a la dels experts més crítics. Les entrevistes donen pistes diferents, però, certament, tampoc no permeten extraure conclusions definitives. Per exemple, un funcionari del Ministeri de Cultura britànic (Department of National Heritage) va negar rotundament que l'Arts Council fora molt fidel al govern (entrevista de 1995). I declarava que l'Arts Council "[no funcionava] en absolut com un agent del govern" (cosa gens sorprenent). No obstant això, s'ha afirmat que, durant la dècada dels 90, el Consell no era realment independent, ja que en aquell moment el president del Consell era un exministre conservador. Un funcionari del mateix Consell va replicar que el fons conservador de l'exministre va quedar contrarestat per la presència d'una gran diversitat d'opinions polítiques dins del conjunt del Consell. En canvi, d'acord amb Quinn (1997: 142), aquest tipus de problemes s'estén a tota l'organització: "Els successius governs conservadors dels anys 80... van instal·lar els seus aliats polítics en alts càrrecs i els van repartir per tota l'estructura de l'Arts Council". Tanmateix, aquesta acusació continua sense tenir fonament empíric suficient.

Control polític a través dels programes públics d'ajuda?

Des de la perspectiva de Quinn, esdevé un problema i una violació potencial del principi d'*arm's length* el fet que les autoritats polítiques britàniques (la Carta Reial de 1967) estiguen "deixant les decisions sobre el finançament a l'albir dels gustos dels membres de

l'Arts Council". La Carta Reial "no va introduir criteris que haurien de satisfer els futurs membres" (Quinn 1997: 137). Des del seu punt de vista, l'"absència de criteris" (des del govern fins als membres) posa en perill el principi d'*arm's length*. Nosaltres preferim veure aquest fet des de la perspectiva oposada: si el govern evita formular criteris específics i deixa les decisions al parer dels membres de l'Arts Council, aleshores se seguiria correctament el principi.

Per tant, és interessant destacar que el govern britànic no ha establert cap sistema d'ajudes estatals específiques i regulades legalment, similars a les que hi ha als països nòrdics (vegeu més endavant). Si les autoritats polítiques estableixen programes d'ajuda molt específics, evidentment, també limiten la llibertat d'acció del principi d'*arm's length*, que té la responsabilitat d'administrar els programes. I, davant d'això, diversos informants britànics addueixen que tals esquemes els recorden molt la política social: "L'Arts Council no finança els individus ... No està en la naturalesa britànica subvencionar els individus", va dir un dels nostres informants de l'Arts Council (entrevista de 1995). "L'Arts Council no ha volgut veure's com una extensió del sistema de Seguretat Social", va dir un altre funcionari del Consell (entrevista de 1995). Així, la política cultural britànica ha evitat establir programes de subvencions específiques, orientades des de la política, que restringiren l'autonomia de l'Arts Council: "A la Gran Bretanya no li agraden els sistemes imposats per llei", va afirmar un treballador del Consell (entrevista de 1995).

La influència dels grups d'interés i el principi d'arm's length

En la tradició de la política cultural britànica, el principi d'*arm's length* també implica que, en la mesura del possible, s'ha d'evitar que els grups d'interés existents en la vida cultural influïsquen de manera directa en l'assignació de subvencions als artistes i projectes artístics. Els membres del Consell de les Arts i els seus comitès d'experts no

han de representar grups d'interés específics.⁷ No obstant això, al llarg de la història de l'Arts Council s'han produït diversos intents d'introduir alguna representació de grups d'interés en el sistema britànic de finançament de les arts. El 1948-49, el sindicat britànic d'actors EQUITY, demanava una representació més formalitzada dels grups d'interés en el consell. Pretenien que “el consell assessor teatral ha d'incloure un percentatge de membres elegits per organitzacions teatrals i responsables d'aquestes organitzacions” (Hutchison 1982: 32-37). Però la proposta d'EQUITY no va prosperar. Gairebé vint anys després (1966-67), algunes organitzacions artístiques van reobrir el debat. Demanaven “un estudi sobre la manera com els artistes teatrals (inclosos els directors) puguin estar representats més plenament i directament en l'Arts Council i en els seus consells assessors” (ibid.: 37). No obstant això, el mateix Arts Council es negava a establir una estructura corporativista com aquesta. En primer lloc, mantenien que el món de les arts ja estava ben representat en el consell i en els seus comitès d'experts. En segon lloc, consideraven que aquest tipus de representació trencaria els seus principis fonamentals:

Suposaria una ruptura fonamental d'un principi que el Consell ha adoptat fins a la data en els seus nomenaments, i que han seguit els successius ministres en els seus nomenaments per al Consell: que els seus membres han d'estar lliures de lligams amb les organitzacions que els nomenen (Hutchison 1982: 37).

L'aleshores secretari d'estat d'Educació i Ciència (que també era responsable de les arts) estava totalment d'acord en aquest punt; en canvi, en la dècada dels 70, un altre ministre de les arts, Hugh Jenkins, va tornar a plantejar la qüestió, sense èxit, i fins i tot va ser criticat per confondre sindicalisme amb democràcia.

Aquest rebuig a establir relacions corporativistes entre l'organisme independent i el govern sembla haver perviscut a la Gran Bretanya, almenys fins a mitjan anys 90. Es considera que la representació de grups d'interés viola el principi d'*arm's length*, probablement per dues raons: 1) en un sentit ampli, també els sindicats d'artistes (i no només el govern) són “agents polítics” i, seguint una concepció més estreta del principi, hauria d'haver-hi independència també entre agents polítics i arts (és a dir, en l'assignació d'ajudes a les arts); 2) quan els sindicats d'actors estan implicats en el procés de selecció i avaluació de sol·licituds d'ajuts econòmics, hi ha raons de pes per a creure que les decisions poden veure's influïdes per altres criteris que no siguin la “qualitat artística” (com ara antiguitat, escales, geografia, pertinença al sindicat, etc.).

La conclusió general ha de ser que hi ha lligams dèbils entre les organitzacions artístiques i el sistema britànic de finançament de les arts. Però, és possible que els sindicats d'artistes tinguin altres maneres d'influir sobre l'Arts Council, com per exemple a través de negociacions informals, consultes o actuant com a grups de pressió? Seria ingenu no plantejar-se que aquest tipus d'influència haja pogut donar-se (sovint, de manera molt legítima). Val a dir també que, des de fa molt de temps, l'Arts Council ha convidat els sindicats d'artistes a *proposar* membres (però no seleccionar-los), per exemple, per a la comissió d'experts teatrals. Ara bé, si algun membre del sindicat ha estat nomenat membre del consell, ha hagut d'incorporar-s'hi a títol individual, no com a representant del sindicat: “No hi són en representació nostra”, va dir el director d'EQUITY (entrevista de 1995). Així mateix, el director de la Secció teatral de l'Arts Council va negar categòricament que els sindicats d'artistes hagueren tingut cap mena d'influència sobre el treball del consell assessor teatral: “Els sindicats no hi participen en absolut ... ni tan sols de manera informal ... No negociem amb els sindicats en absolut” (entrevista de 1995). Quan se li va fer una pregunta semblant a un funcionari del Ministeri de Patrimoni, concretament si el Ministeri tenia molt contacte amb el món de les arts i amb les seues organitzacions, es va sorprendre bastant: “No,

7. En canvi, resulta paradoxal que Raymond Williams (1989 [1979]), un dels que van criticar que la independència entre el govern i el Consell de les Arts era massa reduïda, donara suport a la representació del sindicat d'artistes al Consell de les Arts.

de cap manera! Nosaltres no!", i ho va justificar dient: "és el principi d'*arm's length*: deixem les matèries artístiques a l'Arts Council. No tenim més diners que els que donem a l'Arts Council. Tot el que té a veure amb política artística compet a l'Arts Council, així que es pot dir que aquest és el únic punt de contacte".

Una part limitada del sistema de finançament de les arts

Sembla, per tant, que importants veus, tant del Ministeri com del Consell, estan convençudes que el principi d'*arm's length* continua vigent a la Gran Bretanya avui dia (o, almenys, que ho estava a mitjan anys 90). Sembla com si el principi d'*arm's length* encara fora predominant, almenys en el nivell discursiu. Però, és clar, encara n'hi ha més.

En primer lloc, pot haver-se donat un cas greu de "falsa consciència" o "error de reconeixement": pot haver-hi forts lligams i influències mútues entre art i política que alguns actors socials importants neguen o en els quals no es reconeixen. En segon lloc, és possible que realment hi haja independència entre la política i les arts a la Gran Bretanya, però només en una part molt limitada del camp de la política artística. En un model ideal de política d'*arm's length*, a la Gran Bretanya un organisme independent assignaria *tot* el finançament a les arts. Però la realitat està lluny de ser aquesta. Durant tota la postguerra, el govern britànic va subvencionar una gran quantitat d'institucions artístiques importants de manera directa, sense cap mediació del Consell (Ridley 1987; Bennett 1991). Durant dècades, una part molt important del pressupost nacional destinat a la cultura es va canalitzar directament, des del govern a la comunitat artística, primer a través de l'Office for Arts and Libraries (OAL) i després a través del Ministeri de Cultura (DNH 1992; MCMS 1997). Des de començaments dels 90, els principis de la nova gestió pública han envaït també la política cultural britànica, així com la relació entre el govern i les institucions artístiques. La introducció d'objectius i avaluacions específiques de rendiment dins de la política cultural i de l'administració també va contribuir, evidentment, a limitar la independència entre política i arts.

El model ideal d'organisme independent a la Gran Bretanya

Tenint en compte el que hem vist anteriorment, hem de resignar-nos a continuar sense haver arribat a una conclusió definitiva en la discussió sobre l'àmbit d'aplicació i la vitalitat del principi d'*arm's length* dins de la política cultural britànica. No obstant això, el debat sembla tenir, com a punt de referència, una mena de visió ideal del que ha de ser el principi d'*arm's length* –i també del que ha de ser un organisme independent que l'aplique. En aquest sistema ideal de finançament independent:

1. Tota assignació de fons públics a les arts hauria de fer-se per mitjà de personalitats independents amb competència artística, designades per a ocupar el seu càrrec durant un període limitat de temps.
2. Aquestes personalitats han de ser al més independents possible de les directrius polítiques.
3. No han de ser nomenades per sindicats d'artistes ni per altres grups d'interès de l'àmbit cultural, i tampoc no n'han de dependre.
4. L'organisme independent no s'ha de veure obligat a seguir programes o iniciatives polítiques d'ajuda de caràcter massa específic.
5. Al contrari, l'organisme independent ha de tenir un grau important de llibertat per a assignar els fons en el marc del seu pressupost.
6. L'assignació d'ajudes s'ha de fer seguint únicament i exclusivament criteris de qualitat artística, no per motius socials o d'equitat, per exemple.
7. L'assignació d'ajudes ha de ser imparcial, és a dir, no s'ha de caracteritzar pel nepotisme ni pel clientelisme.

Evidentment, aquest tipus d'organismes independents ideals no existeix, sota cap forma concreta i directa, en cap lloc. Però pot existir com a realitat retòrica útil.

L'ABSÈNCIA D'INDEPENDÈNCIA EN LA POLÍTICA CULTURAL FRANCESA

Quina influència ha tingut el principi d'*arm's length* en les polítiques culturals d'altres països europeus? Els responsables polítics de la cultura a França molt rarament –o mai– fan referència a aquest principi. No obstant això, en un sentit molt general, probablement l'aprovarien. En aquest sentit, Quinn (1997: 128) recull una afirmació del primer ministre francès de cultura, André Malraux (1959-1969): el paper del govern en les arts hauria de ser “donar suport sense influir”. Però aquest suport molt general i cautelós del principi d'*arm's length* serà contradit per moltes altres mostres de la política cultural francesa, on impera una forta tradició segons la qual tant ministres de cultura (especialment Malraux i Lang) com presidents (especialment Pompidou i Mitterrand) intervenen de manera força directa en el camp de les arts, prenent sovint decisions explícites amb importants implicacions artístiques (Looseley 1995).⁸ En aquest sentit, diversos informants francesos van caracteritzar la política cultural francesa de “monàrquica” (Mangset 2008). Alguns ministres de cultura i alguns presidents han intervingut de manera tan activa i directa en el camp de les arts que podrien comparar-se amb els proverbials monarques absoluts de la història del país gal. Per exemple, el Ministeri de Cultura pot intervenir directament en les prioritats artístiques de les institucions responsables de les arts escèniques, tal com ocorre en les prioritats de la programació dels teatres públics. Així, el Consell d'Europa, en una avaluació de finals dels 80, descrivia la política cultural francesa de la manera següent:

És el ministre de Cultura qui, de manera sobirana, selecciona i posa en marxa projectes, d'acord amb el pressupost que li assigna el govern. Aquest sistema té avantatges: es poden adoptar noves iniciatives sense massa discussions innecessàriament llargues, i es poden posar en marxa amb més autoritat, ja que tenen el suport

del govern. A França s'accepta sense problemes que hi haja una estreta relació entre política cultural i política en sentit més ampli. Altres països d'Europa creuen que és més prudent separar les activitats culturals de la política, i recorren als consells independents, la tasca dels quals és interpretar i aplicar la política cultural. A França no manquen òrgans d'assessorament en els camps culturals, però no es consulta cap comitè d'especialistes amb experiència sobre qüestions generals de política cultural (Conseil de l'Europe 1988: 51-52).⁹

Els informants relacionats amb la vida cultural francesa que vam entrevistar alguns anys enrere no es mostraven massa preocupats per la intervenció estatal en les arts. Un director teatral va dir que a ell l'havia contractat l'estat, formalment el president mateix, per temps limitat i per desenvolupar un projecte o programa artístic específic. El nomenament es presentava gairebé com un acord personal entre el ministre de Cultura i el director teatral (és a dir, entre patró i artista), la qual cosa reflecteix una relació molt íntima entre art i política. Diversos informants francesos també van apuntar que els responsables teatrals normalment havien d'abandonar els seus llocs quan canviava el ministre de Cultura. “Cada viratge polític suposa un canvi en aquest tipus de treballs” (els dels directors artístics i gestors dels teatres), va dir el director d'una associació laboral de les arts escèniques (SYNDEAC) (entrevista de 1994). “Sovint, quan un ministre és deposat, el nou ministre canvia els directors teatrals”, va dir un funcionari del Ministeri de Cultura (entrevista de 1994).

Poc més es pot afegir sobre el principi d'*arm's length* en la política cultural francesa.

8. Per exemple, Pompidou va intervenir en la creació del Centre Pompidou i Mitterrand va elegir un arquitecte japonès (Pei) per dissenyar la piràmide del Louvre.

9. Traduït del francès. La nostra traducció, que es proporciona en el fragment, es basa en la versió en anglès de l'informe del Consell d'Europa (1988: 43); tanmateix, la traducció va haver de ser modificada lleugerament per a causa d'alguns errors / omissions en la versió en anglès, en comparació amb la versió original francesa.

EL PRINCIPI D'ARM'S LENGTH I ELS ORGANISMES PÚBLICS NO MINISTERIALS EN LA POLÍTICA CULTURAL NÒRDICA

Aspectes generals dels sistemes nòrdics de finançament de les arts

Les polítiques culturals de tots els països nòrdics¹⁰ se situen en una posició intermèdia entre el model ideal britànic i el francès. En els quatre països, la responsabilitat dintre del sistema de finançament de les arts està dividida entre ministeris de cultura amb un grau d'intervencionisme relativament "dur" (o un Ministeri d'Educació amb una forta divisió en àmbits culturals)¹¹ i algun tipus d'organisme públic no ministerial que assigna els ajuts als projectes i als artistes. Els quatre països tenen algun organisme públic que prefereixen denominar "Arts Council" quan el tradueixen a l'anglès. Els sistemes de finançament de les arts a Dinamarca, Noruega i Suècia també inclouen altres organismes públics no ministerials, a més de l'"Arts Council", que, almenys de vegades, es consideren independents dels governs. En aquest sentit, l'investigador danès Peter Duelund (2003: 547) conclou que, als països nòrdics, les arts en general reben suport "d'acord amb un model administratiu, cosa que implica que el suport és assignat per comitès d'experts competents nomenats per a exercir durant un període de temps en condicions d'independència respecte dels cossos polítics pertinents, segons preveu el principi d'*arm's length*". També afirma que, en aquests països, "la qualitat artística és el criteri únic i més important per assignar ajuts" (ibid.).

Però si observem més de prop el sistema de finançament de les arts als països nòrdics, sembla evident que es tracta d'una sobregeneralització idealitzada. L'autonomia artística d'aquests organismes varia

considerablement: alguns dels organismes públics no ministerials difícilment poden considerar-se *independents* en un sentit raonable de la paraula, o almenys no són independents en el sentit del model ideal britànic que es descrivia abans. Per exemple, només han delegat responsabilitat per a administrar els programes de suport dissenyats i controlats per les autoritats polítiques. Aquests programes deixen només una autonomia limitada als anomenats organismes independents; sovint es dissenyen per a donar suport a artistes individuals i estan típicament caracteritzats per una certa retòrica sindicalista / de l'estat de benestar ("renda bàsica garantida", "beca de pràctiques professionals", "subsidis estatal garantits"). Alguns organismes independents també es diferencien del model ideal britànic pel fet que estan influïts per sindicats d'artistes, organitzacions d'empresaris culturals o altres grups d'interès / organitzacions de la vida cultural. Reflecteixen les tradicions corporativistes generals que caracteritzen molts camps de la política als països nòrdics (Esping-Andersen 1999; Bennich-Björkman 1991; Bergsgard et.al. 2007).

Noruega: Arm's length i corporativisme

El Consell de les Arts de Noruega (Norsk kulturråd) és, probablement, l'organisme nòrdic de finançament de les arts que més s'assembla al model ideal britànic de l'Arts Council, descrit abans. El Consell de les Arts de Noruega va ser fundat el 1965, principalment com a instrument per a la defensa de la narrativa noruega davant la suposada amenaça de l'americanització de la cultura popular (Øye 1980). Atès que, tradicionalment, Noruega manté sòlides relacions polítiques i culturals amb el Regne Unit, es podria esperar que la creació del Consell de les Arts de Noruega estigués fortament influït per l'exemple britànic, i que el principi d'*arm's length* s'esmentara de manera explícita en el seu estatut original. Tanmateix, no n'hi ha rastre en les fonts disponibles (Fjeldstad, inèdit). No obstant això, el Consell de les Arts de Noruega, ja des del principi, va obtenir una autonomia considerable respecte a les autoritats polítiques per decidir què és prioritari a l'hora de gestionar el seu pressupost anual (el Fons Cultural Noruec). Especialment, se suposava que havia

10. En aquest context, "els països nòrdics" queden limitats, per raons pràctiques, a Dinamarca, Finlàndia, Noruega i Suècia. Islàndia, les Illes Fèroe i Groenlàndia no s'inclouen explícitament en el nostre estudi. Per a una anàlisi més àmplia de les polítiques culturals dels països nòrdics, vegeu Duelund (2003).

11. El Ministeri d'Educació de Finlàndia té dos ministres, un d'Educació i un altre de Cultura. Anteriorment, a Noruega i Suècia els ministres principals de cultura van ser els d'Educació i Afers Eclesiàstics.

d'emprendre projectes artístics nous i innovadors i donar-los suport, és a dir, fomentar la creativitat i els experiments artístics, i havia de donar suport a projectes creatius més que no a artistes individuals. El Consell i els seus grups d'experts havien d'assignar les ajudes de manera independent, sobretot d'acord amb criteris de qualitat artística.

Nou dels tretze membres del Consell eren, i encara són, designats pel Ministeri de Cultura, fonamentalment per la seua competència i els seus mèrits culturals o artístics. Són molt escasses les ocasions en què el Ministeri ha estat criticat per “nomenaments polítics”, però dos dels nou membres són designats a proposta de l'Associació Noruega d'Autoritats Locals i Regionals, de manera que aquests membres tendeixen a prioritzar els valors de la política local i regional. Els quatre membres restants del Consell són designats pel parlament d'acord amb la representació política i, encara que tendeixen a introduir valors i preocupacions polítiques en les discussions del Consell, aquests quatre membres no solen ser excessivament lleials als partits polítics que els van nomenar, ja que es tracta d'una espècie de nomenament honorari que sovint s'ofereix a polítics ancians o altres personalitats. La composició del Consell és, per tant, força híbrida, però en general sembla que té una majoria de personalitats relativament independents amb una forta base en la vida cultural i un fort compromís amb l'art professional / innovador.

Cap membre del Consell –excepte els dos membres proposats per l'Associació Noruega d'Autoritats Locals i Regionals–, és nomenat com a representant de cap grup d'interés ni organització dins de la vida cultural. El Consell de les Arts de Noruega, com molts altres consells de les arts, té una estructura de “comissions d'experts” bastant elaborada, pensada per a aconsellar o decidir sobre l'assignació d'ajuts a projectes artístics en els seus subcampos específics. En general, els membres dels comitès d'experts tampoc són designats per grups d'interés ni per organitzacions, de manera que la tradició política corporativista que esmentàvem normalment no es

veu reflectida en l'estructura del Consell. El camp literari és una excepció en diversos sentits, ja que en aquest camp el Consell és menys independent de la influència política i corporativa: gestiona, en nom del govern, alguns programes de suport legal específic (Programa d'Adquisicions Literàries). Els comitès d'experts literaris també tenen una representació més corporativista que altres comitès: hi estan representats diferents grups d'interés i organitzacions del món de la literatura i, per tant, ací el principi d'*arm's length* és bastant lax.

Durant els darrers 10 o 15 anys, tot el Consell Noruec de les Arts s'ha allunyat bastant del model ideal britànic d'autonomia. Successius governs noruecs, especialment els liderats per socialdemòcrates, han intentat incrementar el control polític sobre el Consell; han afavorit una política cultural activa en què les autoritats polítiques intervenen de manera més directa en el camp de les arts, en detriment de l'autonomia del Consell. En aquest sentit, una antiga ministra de cultura socialdemòcrata, Ase Kleveland (1990-1996), va arribar a considerar seriosament eliminar el Consell mentre preparava un Llibre Blanc de la política cultural, a principis dels 90. En una nota interna preliminar, prèvia al Llibre Blanc (1992), la ministra declarava que Noruega no podia tenir dos ministeris de cultura (el ministeri pròpiament dit i el Consell de les Arts):

Si un dia el Consell de les Arts comença a viure la seua pròpia vida sense ser l'extensió del braç del Ministeri de Cultura, la intenció original del Consell es diluiria, fins al punt que ens hauríem de plantejar una pregunta fonamental sobre el [futur] paper del Consell i sobre la seua existència [legitimitat] mateixa.

La idea del Consell de les Arts com a “extensió del braç del govern” certament reflecteix una concepció invertida del principi d'*arm's length*.

Per tant, des de mitjan anys 90 (especialment des de 2000), la distància entre el món polític i el Consell de les Arts s'ha vist reduïda. Primer, el

Ministeri ha delegat en el Consell de les Arts de Noruega la gestió de subvencions per a 58 projectes / institucions específiques¹². El suport a totes aquestes institucions / projectes es decideix políticament amb detall per part del Ministeri i / o el Parlament, deixant el Consell sense llibertat d'acció per a dur a terme avaluacions qualitatives o modificacions (Simonsen 2005). Amb aquesta delegació, el Consell de les Arts va veure incrementat el seu pressupost total en un terç, aproximadament. Però aquest terç addicional era –i és– administrat sense cap mena d'independència: les prioritats polítiques i artístiques estaven completament en mans de les autoritats polítiques. El ministre de Cultura actual, Trond Giske, també ha limitat la llibertat d'acció del Consell pel que fa a la part més tradicional, independent, del seu pressupost, imposant estrictes límits pressupostaris i instruccions sobre l'assignació d'ajudes als diferents camps de les arts i la cultura. A més, el Ministeri ha iniciat un procés de fusió administrativa entre el Consell de les Arts de Noruega i altres dos organismes públics no ministerials¹³. Aquest nou i ampliat Consell de les Arts es presenta com un organisme públic més híbrid que l'antic Consell Noruec de les Arts. La distància entre les autoritats polítiques de Consell s'ha reduït. L'estil polític de l'actual ministre també té més en comú amb la tradició francesa, monàrquica i intervencionista, que amb la tradició britànica d'independència.

L'Organisme d'Ajuts per a Artistes (Statens kunstnerstipend, SK) és el segon organisme públic no ministerial més important dins el sistema noruec de finançament de les arts. Es podria dir que es tracta també d'un organisme independent i, en un sentit formal, així és: el Ministeri ha delegat en l'SK l'administració de diversos programes de suport molt específics i dissenyats políticament. Es tracta

de programes més o menys orientats al benestar social que estan concebuts per a donar suport a artistes individuals (per exemple, renda mínima garantida, beques de treball i de desplaçament). L'SK està format per un consell nomenat en part pel Ministeri (3 membres) i en part pels sindicats d'artistes (2 membres). Hi ha un conjunt de subdivisions (24 el 2007) per a cada subcamp artístic que avaluen, i seleccionen les sol·licituds de renda garantida, pensions i beques. Totes les subdivisions són nomenades per sindicats d'artistes, i normalment tenen l'última paraula pel que fa a la qualitat artística de les sol·licituds. El consell superior fa poca cosa més que comprovar la legalitat de les decisions. Per tant, l'SK té una autonomia limitada respecte del govern i dels sindicats d'artistes: és més un organisme corporativista que independent.

Aquest tipus d'estructura corporativista, amb comitès d'avaluació designats per sindicats d'artistes, era més freqüent en la vida cultural noruega (i nòrdica en general) temps enrere, però en les últimes dècades, la legitimitat política del corporativisme està en declivi tant a Noruega com als altres països nòrdics: fomenta això la parcialitat i l'oligarquia? S'oposa als valors polítics liberals i democràtics? Com a conseqüència, les estructures corporativistes en la vida cultural han anat desmantellant-se. El govern anterior, de centredreta, també ha tractat de dissoldre l'estructura corporativista de l'SK, però l'actual govern, de centreesquerra, ha decidit mantenir-lo (KKD 2003; Innst. S. 155 (2003-2004)).

Amb tot, el sistema de finançament de les arts pot experimentar un canvi de direcció a causa de l'existència d'un comitè públic que ha avaluat tota l'estructura recentment (Loken, 2008). Són particularment rellevants per a la nostra discussió les propostes del comitè següents:

12. Sovint festivals permanents, grups de teatre, institucions musicals, etc. –bastant menuts i locals–, els quals es van fer permanents gràcies a la intensa pressió exercida política local i per part de *lobbies*.

13. Les "Beques i rendes garantides estatals per a artistes" (vegeu més avall) i el "Fons audiovisual".

1. El Consell de les Arts de Noruega s'ha de dividir en dues seccions diferents: (a) una divisió autònoma / independent i (b) una divisió menys autònoma que, delegada pel Ministeri, administre programes de suport públics.
2. El consell autònom (a) ha de controlar el Fons Cultural Noruec de manera bastant independent i, tot i així, prioritzar projectes creatius / experimentals.
3. El Consell ha de reduir-se a 7-9 membres, tots nomenats pel Ministeri. El president del Consell no ha de tenir cap altra tasca ni lloc dependent del Ministeri¹⁴.
4. Els comitès d'experts han de ser nomenats pel Consell, i el seu nombre ha de ser considerablement reduït.
5. La divisió del Consell de les Arts delegada administrativament (la (b) de l'apartat 1) ha de ser responsable davant el director administratiu, no davant el consell independent autònom.
6. Les comissions d'experts de l'Organisme d'Ajudes per a Artistes (SK) ja no han de ser nomenades pels sindicats, però aquests encara poden tenir dret a proposar membres perquè en formen part.
7. El nombre de comitès d'experts de l'SK ha de reduir-se considerablement.
8. La renda mínima garantida ha de reemplaçar-se gradualment per beques de treball de llarg termini.

Si el Ministeri segueix la majoria d'aquestes propostes, el principi d'independència s'enfortirà en el si d'una part definida i bastant delimitada del sistema de finançament de les arts, i els aspectes corporativistes i de benestar social del sistema també es reduiran.

L'arm's length en altres països nòrdics

En aquest camp, *Suècia* té una "doble estructura"

relativament similar al sistema noruec de finançament de les arts. El Consell Suec de les Arts (Statens kulturråd) es va fundar el 1974, i el Comitè Suec d'Ajudes a les Arts (Konstnärsmånden) va nàixer el 1976, però, tradicionalment, la independència entre el govern i el Consell de les Arts ha estat menor a Suècia que a Noruega (Vestheim, 2003; Mangset, 2008). El Consell Suec de les Arts és més aviat una junta directiva que administra programes d'ajuda en nom del Ministeri, i també difereix del seu homòleg noruec en el fet de ser responsable d'un important suport als costos de funcionament de diverses institucions dedicades a les arts escèniques. No obstant això, la seua organització sí que és, a grans trets, similar al Consell Noruec de les Arts, en el sentit que el Consell és nomenat pel govern i que no té estructura corporativa en comitès d'experts. D'altra banda, a Suècia, durant els anys 70 i 80 va haver-hi fortes relacions corporativistes entre els sindicats d'artistes i el Ministeri. Durant aquest període, el KLYS –el comitè conjunt suec de professionals artístics i literaris– cada tardor mantenia negociacions amb el Ministeri sobre el pressupost cultural del govern (Mangset, 2008), encara que aquestes negociacions institucionalitzades van anar desapareixent a principis dels 90.

El Comitè Suec d'Ajudes a les Arts administra diversos programes de suport en nom del govern, més o menys com ho fa el seu homòleg noruec, l'SK. En els anys 70 i 80, també hi va haver forts vincles corporativistes entre els sindicats i el Comitè Suec d'Ajudes a les Arts. Un antic dirigent del KLYS fins i tot va arribar a considerar que els representants del sindicat d'artistes en aquest comitè estaven "obligats a implementar la nostra política" (entrevista de 1995). Però la legitimitat d'aquest tipus d'estructures corporativistes va ser seriosament qüestionada d'ençà començaments dels 90. Diversos representants tant de la política cultural com del món artístic temien que poguera derivar cap al nepotisme i el clientelisme (entrevistes de 1995). Per tant, es va abolir el dret dels sindicats a nomenar els membres dels comitès d'experts, i les estructures corporativistes també es van afeblir o es van abolir en altres àrees de la política cultural sueca.

14. L'actual president del Consell de les Arts de Noruega és també el director de la Biblioteca Nacional.

El sistema *danés* de finançament de les arts es caracteritza tradicionalment per estar més fraccionat que els d'altres països nòrdics. Des d'antic, Dinamarca té organismes separats (anomenats) independents, responsables de cada camp específic de l'art, com ara música, literatura, art visual o teatre (Sot, 2003); però el 2003 es va fundar una estructura conjunta nova, el Consell Danés de les Arts (Kunstrådet). El sistema danés de finançament de les arts es caracteritza per una barreja de: a) nomenaments per part del govern i b) nomenaments per part dels sindicats de membres del Consell i dels comitès d'experts. Per tant, té més o menys la mateixa barreja híbrida d'independència, intervencionisme polític i corporativisme que en tots els països nòrdics.

Tot i això, els danesos (tant representants de les arts com polítics del camp de la cultura i investigadors) tendeixen a presentar la seua versió del corporativisme com una cosa *més noble* que les estructures corporativistes d'altres llocs (Duelund, 1995; Sot, 2003). Prefereixen denominar-la "autoadministració" i no corporativisme. En aquesta línia, el responsable del Consell Danés de les Arts va declarar fa alguns anys que:

La tradició danesa d'autoadministració es remunta molt enrere en el temps i no ha de barrejar-se amb el principi d'*arm's length* [...] l'avantatge del model d'auto administració és que la mateixa comunitat artística participa en l'assignació de suports a les arts. En el model d'*arm's length*, els membres són nomenats directament pels polítics i, per tant, no representen la comunitat artística (Jeppesen, 2002: 86).

Segons la versió idealista de Peter Duelund, "l'autoadministració té les seues arrels en la tradició de llibertat que caracteritza l'organització de la societat danesa, que es va establir a les escoles secundàries populars¹⁵, el moviment cooperatiu i el moviment

laboral durant l'establiment de la societat moderna en les darreries del segle passat [xix]" (Duelund 1995: 55). Jo preferiria considerar aquestes sòlides relacions entre grups d'interés i organismes públics com a casos típics d'una tradició corporativista nòrdica més general (vegeu també Bennich-Björkman, 1991; Esping-Andersen, 1999; Bergsgard et al, 2007).

El Consell de les Arts de *Finlàndia* (Centralkommissionen för Konst), finalment, es troba molt allunyat del model ideal britànic. Més aviat, es tracta de la contrapartida finesa de l'SK noruec i del Consell Suec d'Ajudes a les Arts. Tots tres, de manera relativament similar, administren programes de suport legal dissenyats políticament per a artistes individuals (Heikkinen 2003). Els tres estan, o han estat, organitzats amb fortes relacions corporativistes amb els sindicats d'artistes. Sembla, doncs, que el principi d'*arm's length* és més feble en la política cultural finesa que en els altres països nòrdics.

CONCLUSIONS PRELIMINARS

1. Des d'un punt de vista analític / d'investigació, resulta més fructífer considerar el principi d'*arm's length* com una dimensió que com un principi absolut. En tots els estats analitzats, aquest principi ha de ser sospesat en relació amb les necessitats de legítima intervenció política.
2. En el finançament de les arts, no és possible distingir de manera absoluta entre decisions polítiques i decisions artístiques. Les decisions de política cultural influiran / limitaran sovint l'autonomia artística.
3. En tots els països estudiats, el principi d'*arm's length* s'aplica només de manera limitada i només a parts limitades del sistema de finançament de les arts.
4. Dels països analitzats, Anglaterra / Regne Unit continua sent el país on la independència entre el govern i el finançament de les arts és més sòlida, i on el principi d'*arm's length* té més impacte retòric. En una perspectiva històrica comparada,

15. L'"escola secundària popular" (folkehøjskole) és un tipus particular d'escola nòrdica, sense exàmens, desenvolupada per moviments populars i democràtics des de finals del segle xix.

- el principi d'*arm's length* a la Gran Bretanya no sembla haver-se erosionat tant com molts experts britànics afirmen.
5. La importància del principi d'*arm's length* a la Gran Bretanya té arrels històriques en una tradició liberal i puritana que estat tradicionalment escèptica sobre les intervencions polítiques en les arts i en la política cultural activa ("que Déu ajude el ministre que interferisca en l'art" [primer ministre Lord Melbourne, 1835]).
 6. La indiferència francesa cap al principi d'*arm's length* s'explica històricament per la seua tradició política centralista i per la tradició, procedent de les monarquies absolutes, que accepta que els líders polítics (presidents, ministres de Cultura) intervinguen de manera força activa i directa en el camp de les arts.
 7. En tots els països nòrdics, les fortes tradicions corporativistes socialdemòcrates han contribuït a afeblir l'impacte del principi d'*arm's length*.
 8. No obstant això, en tots els països nòrdics, la tradició corporativista està sent qüestionada en l'actualitat i, amb tota probabilitat, serà gradualment desmantellada en la política artística.
 9. En tots els països nòrdics hi ha un sistema de programes públics, dissenyats per les autoritats polítiques per a donar suport als artistes, que contribueix a limitar la influència del principi d'*arm's length*. Les autoritats polítiques dels països nòrdics no semblen estar disposades a temperar aquests programes i a donar més autonomia als organismes independents.
 10. En tots els països, la voluntat del govern de desenvolupar una política cultural activa contribueix a limitar la influència del principi d'*arm's length*. Així, en el futur, la influència del principi pot acabar circumscriuint-se a una àrea bastant limitada dels sistemes de finançament de les arts.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Bache, P. (2003). Den nye struktur for kunststøtten i Danmark. En Rørdam Larsen, C. (Ed.). *Kunstråd*. Kulturpolitisk forskningssenter, Århus.
- Bennett, O. (1991). British Cultural Policy 1970-1990. *Boekmancahier* 11, 293-301.
- Bergsgard, N.A., Houlihan, B., Mangset, P., Nødland, S.I., i Rommetvedt, H. (2007). *Sport Policy. A Comparative Analysis of Stability and Change*. Butterworth-Heinemann.
- Beck, A. (1992). Politics and Cultural Policy in Great Britain. *Talking Politics, the Journal of the Politics Association*, 4(3), estiu de 1992.
- Bennich-Björkman, L. (1991). *Statsstödda samhällskritiker. Författarautonomi och statsstyrning i Sverige*. Tiden.
- Bourdieu, P. (1996). De symbolske goders økonomi. En Bourdieu, P.: *Symbolsk makt. Artikler i utvalg*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, P. i Wacquant, L.J.D. (1993). *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Samlaget.
- Caves, R (2001). *Creative Industries. Contracts between Art and Commerce*. Harvard: Harvard U.P.
- Chartrand, H.H., i McCaughey, C. (1989). The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future. En Cummings, M. C., i Schuster J.M.D. (Eds.) *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support*, ACA Books.
- Conseil de l'Europe (1988). *La politique culturelle de la France*. La Documentation Française.
- Council of Europe (1988). *Cultural Policy in France*. European Programme for the Appraisal of Cultural Policies, Estrasburg: Consell d'Europa.

- Doracic, A., Edlund, P. (2005). *Armlängdsprincipen och Statens kulturråd. En fallstudie om maktfördelning inom svensk kulturpolitik*. Magisteruppsats, Högskolan i Borås.
- Duelund, P. (Ed.) (2003). *The Nordic Cultural Model*. Nordic Cultural Institute.
- Esping-Andersen, G. (1999). *Social Foundations of Postindustrial Economics*. Oxford.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture & Postmodernism*. Londres: Sage.
- Fjeldstad, A. (udatert). *Litteratur til folket? En litteraturpolitikk blir til* (manuscrit).
- Gran, A-B, i De Paoli, D. (2005). *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. PAX.
- Habermas, J. (1971). *Borgerlig offentlighet. Dens framvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Gyldendal.
- Hauser, A. (1951,77). *The Social History of Art. Volume Three. Rococo, Classicism and Romanticism*. Routledge & Kegan Paul.
- Heikkinen, M. (2003). *The Nordic Model for Supporting Artists. Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Arts Council of Finland, 26,2003.
- Hutchison, R. (1982). *The Politics of the Arts Council*. Londres: Sinclair Browne.
- Jeppesen, M.F. (1982). *Kulturen, kunsten og kronerne. Kulturpolitik i Danmark 1961-2001*. Akademisk. Kultur- og kyrkjedepartementet (2003). *St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo.
- Langsted, J. (2001). *Armslængde. En princip i kulturpolitiken*. En Scavenius, A., i Jarl, S. (Eds.). *Sceneskift. Det 20. århundredes teater i Europa. En antologi*. Multivers.
- Lash, S. (1991). *Sociology of Postmodernism*. Londres / Nova York: Routledge.
- Looseley (1995). *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Berg Publisher.
- Løken, L. (red.) (2008). *Forenklet, samordnet og uavhengig. Om behov for endringer i tilskuddsforvaltningen for kunst- og kulturfeltet. Sluttrapport fra Løken-utvalget, juny 2008*.
- Mangset, P. (1995). *Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa*. En Arnestad, G. (Ed.). *Kulturårboka 1995*. Det Norske Samlaget.
- Mangset, P. (2004). *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Telemarksforsking, rapport 215,2004.
- Mangset, P. (2008). *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropeiske land i etterkrigstida*. Uavsluttet manus.
- Pick, J. (1991). *Vile Jelly. The Birth, Life and Lingering Death of the Arts Council of Great Britain*. Brynmill.
- Quinn, R-B. (1997). Distance or Intimacy? The Arm's Length Principle, the British Government and the Arts Council of Great Britain. *The International Journal of Cultural Policy*, 4(1), 127-159.
- Ridley, F-F. (1987). Tradition, Change, and Crisis in Great Britain. In: Cummings, M.C., i Katz, R. S. (Eds.). *The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America and Japan*. Oxford University Press.
- Røssaak, E. (2005). *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Fagbokforlaget, Norsk kulturråd.
- Røyseng, S. (2007). *Den gode, den hellige og den disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Tesi doctoral, Universitat de Bergen, Telemarksforsking, rapport 237,2007.
- Røyseng, S., Mangset, P., i Borgen, J.-S. (2007). Young Artists and the Charismatic Myth. *The International Journal of Cultural Policy*, 13(1), 1-16.
- Simonsen, M. B. (2005). *Historien om en budsjettpost. En evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74 Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd*. Norsk kulturråd, Fagbokforlaget.
- Vestheim, G. (2003). Arkitektmodellen i kulturpolitikken. Eksemplet Sverige. En Rørdam Larsen, C. (red.). *Kunstråd. Kulturpolitisk forskning og debat 3*. Århus: Kulturpolitisk forskningscenter.
- White, E. W. (1975). *The Arts Council of Great Britain*. Londres: Davis-Poynter Ltd.
- Williams, R. (1989 [1979]). The Arts Council. En Williams, R. *Resources of Hope. Culture, Democracy and Socialism*. Versto. Øye, N. (1980). *Skipingen av Norsk kulturfond*. Hovedoppgave i historie, UiB.

NOTA BIOGRÀFICA

Per Mangset és un sociòleg noruec, professor emèrit d'Estudis Culturals de Telemark University College i investigador sènior en Telemark Educational Research. Mangset va ser també director del Centre d'Estudis Culturals i Esports en Telemark University College. Ha estat impulsor de la *Conferència nòrdica d'investigació sobre política cultural* i de la *Conferència Internacional d'Investigació sobre Polítiques Culturals*.



Art, politització i acció pública*

Pierre-Michel Menger

COLLÈGE DE FRANCE / EHESS / PSL

pierre-michel.menger@college-de-france.fr

Rebut: 23/08/2016

Acceptat: 24/10/2016

RESUM

L'acció cultural pública ha donat lloc progressivament a dues concepcions divergents de l'art i de la cultura: l'una és universalista i es relaciona amb la innovació de la democratització; l'altra és diferencialista i relativista i advoca per una pluralitat no jerarquizable de les formes artístiques. Què passa amb aquestes divergències en l'acció cultural pública i en la politització de l'esfera artística? Una de les apories principals de la política cultural és la distància entre l'artista innovador i el públic en general, que es pot veure des de les dues vessants, la de la demanda (funció de democratització) i la de l'oferta (funció de suport a la creació). Aquesta distància ha estat objecte d'una defensa aristocratitzant i pessimista (la modernitat baudeleriana) o d'una racionalització politicoestètica (el principi d'avantguarda), però en ambdós casos planteja la qüestió de la divergència entre dinàmica de creació i dinàmica de consum. Aquesta distància posa de manifest una de les paradoxes constants de la identificació de la innovació amb l'emancipació socialment i políticament progressista: les classes altes són les que proporcionen el suport més ferm a la gosadia artística, mentre que el moviment artístic té com a base ideològica i política l'oposició a la dominació burgesa. La dualitat del valor de l'originalitat artística —heroisme aristocràtic de l'innovador contestatari o individualisme democràtic de l'artista expressiu— apunta a dos posicionaments divergents quant a la politització de l'art, que ofereixen dues respostes, actualment superposades a aquesta paradoxa.

Paraules clau: art, política, política cultural, democratització cultural.

ABSTRACT. *Art, Political Engagement and Public Action*

Cultural public action has progressively allowed diverging views on art and culture, one universalist and linking innovation to democratisation, the other, differentialist and relativist, advocating a non-hierarchisable plurality of artistic forms. What happens to these differences when it comes to public cultural initiatives and the politicisation of the artistic sphere? One of the conundrums in cultural policy is the discrepancy between the artist as an innovator and the public at large. This discrepancy can be seen from both the demand side (supporting democratisation) and from the supply side (supporting creation). This discrepancy has been the object of an 'aristocratic' and pessimistic defence (Baudelarian modernity) and of politico-aesthetic rationalisation (the *avant-garde*). In both cases, it raises the question of the divergence between the dynamics of creation and the dynamics of consumption. This divergence testifies to the constant paradoxes that arise in identifying innovation with progressive social and political emancipation. The irony is that it is the upper classes that lend strongest support to artistic audacity yet art movements are ideologically and politically committed to opposing domination by the bourgeoisie. The duality of the value of originality in art — the aristocratic heroism of the non-conformist innovator versus the democratic individualism of the expressive artist — reveal two diverging positions in terms of the politicisation of Art and which are now superimposed in this paradox.

Keywords: arts, politics, cultural policy, cultural democratisation.

SUMARI

La universalitat dels valors artístics i les desigualtats en el consum cultural

La prova del mercat com a element revelador?

· L'asímtota de la democratització

· El benefici col·lectiu del negoci cultural

L'avanguardia artística i l'oposició a l'ordre burgès

L'artista, el progrés i el moviment: entre modernitat i avantguarda

L'individualisme i l'originalitat

Un entusiasme incòmode: les elits socials i l'art avançat

Després de la politització, la política: la secularització de les avantguardes

Agraïments

Referències bibliogràfiques

* Aquest article ha estat publicat prèviament a la revista *Sociétés et représentations*, 2001/1, pàgs. 167-204. Article traduït del francès per Cristina Guirado Gil amb la col·laboració de Maria Josep Cuenca.

Autor per a correspondència / Corresponding author: Pierre-Michel Menger. Professeur au Collège de France
Chaire de Sociologie du Travail Créateur, 3, rue d'Ulm, 75005 Paris.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Menger, P.-M. (2016). "Art, politització i acció pública". *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130(2), 73-98.

En dos segles s'han imposat progressivament dues concepcions diferents de la cultura. Una és universalista i es va forjar en el segle XVIII, amb la filosofia de la Il·lustració; l'altra és diferencialista i es va consolidar en el segle XIX, amb el llegat de Rousseau i Herder. En la concepció universalista, la cultura, les seues manifestacions ordinàries i obres de prestigi, els seus avenços i l'àmplia difusió posen de manifest el poder emancipador de l'organització racional d'una societat a la recerca d'una autonomia creixent respecte als límits imposats per la natura, els seus riscos i l'escassetat de recursos: aquest poder es manifesta en tots els tipus de creació (artística, científica, espiritual, simbòlica, política) i els progressos que assoleix la cultura orienten la instauració d'un sistema social col·lectivament alliberador. En la concepció diferencialista, es destaca la interioritat i el desenvolupament espiritual dels individus, contra la influència corruptora de les societats, ocupades a ampliar l'espai de tot allò que és calculable i negociable i a deixar el desenvolupament humà dins el cercle viciós de les necessitats cada vegada més nombroses i dels cicles de producció i consum, constantment escurçats i renovats. La revolució romàntica, a partir de la concepció rousseauiana de les relacions entre natura, cultura i societat, ha associat estretament la cultura a la religió, l'art, els valors morals d'intercomprensió, la veu interior de la consciència i l'expressivitat individual, en comptes d'associar-la als poders de la societat civilitzadora. La primacia recau sobre la diversitat de les representacions culturals, i els fonaments últims de les diferències són la personalitat singular de cadascú, amb el conjunt de les seues capacitats creadores i la configuració particular de cada grup, els membres del qual comparteixen experiències comunes duradores.

L'art, el seu poder social i polític i els seus principis de renovació es conceben de forma diferent en cadascun

d'aquests sistemes de representació i interpretació. En el primer cas, la universalitat d'una cultura i la convergència de les avaluacions sobre un conjunt limitat d'obres admirades unànimement són valors molt positius; l'art pot fer progressos cumulatiu, com la civilització, de la qual n'és una de les representacions simbòliques més fortes, i la creació té un valor socialment emancipador, tot i que en un primer moment només la podrà comprendre i gaudir una elit. En l'altre cas, preval un relativisme "diferencialista": les expressions artístiques són plurals, la seua jerarquització força les diferències particulars que doten d'una coherència i d'una autonomia d'existència i d'avaluació les realitzacions sorgides de grups diferents, amb paràmetres de distinció de caràcter social, espacial (país, regió, ciutat, barri), ètnic, confessional o lingüístic; factors diferencials, òbviament, combinables. L'artista manifesta una disposició genèrica de creativitat, i l'únic element que permet classificar les arts i les relacions entre productors i consumidors d'art és el contingut creatiu compartit; el moviment artístic està més relacionat amb el canvi i la modernitat que no amb el progrés.

Tot i això, en ambdues concepcions de la cultura i de l'art (la universalista i la relativista), la relació entre l'artista i el públic resulta problemàtica. D'una banda, l'adhesió unànime a les arts i als valors artístics consagrats constitueix un postulat del qual s'allunya considerablement la realitat social de les preferències i les pràctiques. I l'artista erigit en innovador pot avançar en aquest punt el públic, a qui estendrà encara més la vocació socialment i/o políticament emancipadora de l'art, de la qual, amb tot, suposadament n'és el protagonista. De l'altra, la creativitat és una disposició genèrica, però l'escala de l'èxit artístic distingeix i classifica els artistes més creatius, i sorprenentment el mercat es posa d'acord per atraure i seleccionar una gran

quantitat de persones amb talent, en cicles de popularitat cada vegada més reduïts.

La nostra anàlisi pretén mostrar com l'acció cultural pública pren en consideració aquestes concepcions divergents i els dilemes que les caracteritzen. Partim d'una caracterització simple de les funcions de la política cultural i ens situem successivament en una de les dues vessants, la de la demanda (objecte de democratització) i la de l'oferta (objecte de suport a la creació). Una de les justificacions de l'acció pública és també una de les seues apories: la distància entre l'artista innovador i el públic en general. Aquesta distància pot ser objecte d'una defensa "aristocratitzant" i pessimista (la modernitat baudelairiana) o d'una racionalització politicoestètica (el principi d'avantguarda), però en ambdós casos planteja la qüestió de la convergència o divergència entre dinàmica de creació i dinàmica de consum. Aquesta distància, a més, evidencia una de les paradoxes constants de la identificació de la innovació amb l'emancipació socialment i políticament progressista: les elits socials proporcionen els suports més constants a la gosadia artística, alhora que el moviment artístic té com a base ideològica i política l'oposició a la dominació burgesa. Així, fem emergir progressivament la dualitat del valor d'originalitat en l'art (heroisme aristocràtic de l'innovador contestatari o individualisme democràtic de l'artista expressiu) i posem de manifest com la política cultural ha assimilat aquesta dualitat a canvi d'una superposició de les dues concepcions de la cultura exposades més amunt.

LA UNIVERSALITAT DELS VALORS ARTÍSTICS I LES DESIGUALTATS EN EL CONSUM CULTURAL

El sistema d'actuació que les polítiques culturals públiques de les societats democràtiques han anat establint se centra en quatre objectius principals: mantenir el patrimoni, formar professionals i especialistes amants de les arts, donar suport a la producció artística i democratitzar el consum cultural (socialment i geogràficament). Per a fer-ho, cal fer arribar les obres a públics més diversos, inventant

noves modalitats d'accés a les obres i ampliant la definició mateixa de la cultura que es vol promoure i difondre mitjançant l'animació cultural. Ara bé, els dos imperatius amb un àmbit d'aplicació més extens (el suport a la creació artística i l'exigència de democratització del consum de béns i serveis culturals) semblen arrelats en dues representacions oposades de les relacions entre l'artista i el cos social.

El principi de democratització cultural és unanimita i es construeix sobre la representació d'un cos social unificat i sobre l'ideal d'un accés més igualitari a un conjunt d'obres unànimement admirades, a un patrimoni comú de les creacions intel·lectuals.

La versió més simple d'aquesta concepció unanimita es troba en l'argument de legitimació d'un servei públic cultural, que justifica que una part important de l'oferta cultural no quedi sota el domini de les lleis del mercat.

Però, de quina constatació exacta partim? Una bona part de l'oferta cultural té una audiència real limitada, procedent essencialment de les classes altes de la societat. Ens referim precisament a la part de l'oferta cultural amb més valor artístic, segons els cànons estètics dominants actualment (teatre clàssic i contemporani, música clàssica, òpera i dansa), i al sector de la producció i la difusió culturals amb un cost de manteniment molt elevat, la continuïtat del qual només pot garantir-se amb un suport generalitzat per part de l'ens públic. Davant la contradicció que afecta de ple el sentiment democràtic d'equitat (una gran despesa pública per a l'oci cultural d'una minoria social) sorgeix una crítica amplificadora i dues línies d'argumentació defensiva.

LA PROVA DEL MERCAT COM A ELEMENT REVELADOR?

La crítica amplificadora (Banfield, 1984) imposa el principi de la sobirania del mercat, que estableix que han de pagar només els consumidors efectius. Es tracta d'aplicar la prova de viabilitat comercial, segons la qual només s'han de produir i distribuir béns i serveis

el preu dels quals els consumidors estiguen disposats a pagar, amb una producció garantida tant de temps com decidisquen els consumidors, pel fet d'escollir-los i reservar-los un lloc en les seues despeses. Per què s'haurien de mantenir i finançar institucions amb una incapacitat d'autofinançament que pot portar a pensar que pertanyen a àmbits d'activitat econòmicament obsolets i per als quals es podrien buscar alternatives? Aquest tipus d'argument, en cas d'aplicar-se, destruiria brutalment la immensa majoria de les institucions culturals i faria desaparèixer ràpidament del mercat laboral la major part d'artistes professionals, ja que sense subvenció el preu dels espectacles esdevindria prohibitiu. Arribats a aquest punt, es planteja una disjuntiva: o desapareixen les arts com les coneixem ara o mereixen ser mantingudes i enriquides, i en aquest cas cal una justificació.

A més, aquestes consideracions poden alimentar, des de l'esquerra política, una crítica de l'acció cultural pública pel seu caràcter culturalment i socialment conservador. De fet, qualsevol política cultural patrimonial inevitablement ho és. Així, l'argument de la lògica comercial, inspirat en una filosofia política directament oposada a la del voluntarisme públic, té una brutalitat reductora que pot confondre's fàcilment amb un argument ideològicament oposat si, com veurem més endavant, l'avaluació de la legitimitat d'una cultura es fonamenta en la identitat social de qui la consumeix majoritàriament –i l'argument és vàlid, amb més raó, per a l'avaluació del llegat patrimonial dels segles passats, en la mesura que ens arriba de societats més enèrgicament desiguals i antidemocràtiques. Això, per una lògica política tan elemental com la lògica comercial, portaria a recomanar el suport principal o exclusiu a les pràctiques i produccions sorgides o adreçades a les classes dominades.

L'asíptota de la democratització

A l'assimilació que vol reduir l'oferta cultural a la identitat de la seua estreta base social consumidora o, fins i tot, productiva s'oposa un primer contra argument. Mantenir les activitats culturals fora de l'àmbit d'aplicació de la prova del mercat implica

trobar raons de pes per a derogar el principi democràtic elemental de la sobirania dels ciutadans i, en aquest cas, dels ciutadans consumidors. Aquesta qüestió va més enllà de l'àmbit teòric, ja que en els països que utilitzen habitualment el referèndum popular, les opcions culturals acostumen a formar part del cercle de decisió democràtica directa (Frey, 2000). Però no es qüestiona només la cultura: la justícia, l'educació, el manteniment de l'ordre públic i la defensa nacional no haurien de “produir-se” també segons les regles i els criteris d'eficàcia i equitat de la lògica comercial? I si, per contra, ha de prevaler el principi de servei públic que afavoreix l'interés general, quin nivell de tolerància a la desigualtat d'accés i consum dels serveis oferts resulta legítim?

En aquest punt hi ha dos arguments amb un paper decisiu. El primer posa en joc la distinció entre sobirania formal i sobirania real del consumidor: si descrivim la prova del mercat com una elecció amb què el consumidor pot contribuir a decidir quins béns s'han de produir i en quina quantitat, segons la despesa que li suposen, resulta fàcil veure que no tots els vots tenen el mateix pes i que els consumidors amb més recursos acaben tenint una influència major en el curs dels esdeveniments.

Per tal de millorar les condicions en què es realitza l'elecció comercial, l'agent públic ha d'actuar sobre tres factors de desigualtat que afecten el consum dels béns i serveis considerats. El primer objectiu se centra a corregir els desequilibris i les desigualtats geogràfiques amb un punt de consum en cas de manca d'equipaments i dels recursos humans corresponents. El segon factor de desigualtat en el consum de béns és el nivell educatiu. De fet, totes les enquestes de sociologia cultural estableixen fins a quin punt aquest factor està relacionat amb el consum cultural, la seua intensitat, varietat i gosadia. Finalment, la desigualtat dels recursos individuals i dels pressupostos per a oci de les famílies justifica les polítiques de preus dels establiments culturals, que mantenen el preu mitjà de les entrades en un nivell acceptable, mitjançant l'ampliació de la gamma de preus, el càlcul a la baixa de les diferents tarifes i la pràctica d'una discriminació

positiva que pot arribar fins a la gratuïtat per a un cert tipus de públic o en dies concrets. La preocupació igualitària quedarà pràcticament apaivagada per la hipòtesi sumària segons la qual, amb un preu mitjà de les entrades suficientment controlat, la diversitat social del públic cultural augmenta al mateix ritme que les visites als establiments, gràcies, per exemple, a l'augment de la capacitat d'acollida i a la diversificació de les tècniques de fidelització i de familiarització del públic nou.

Amb tot, la relació entre l'augment del volum de visites i la diversificació de la composició social es troba lluny de ser lineal. Les enquestes de consum cultural posen de manifest que un dels elements diferenciadors més importants entre els consumidors culturals és el grau de visites als establiments artístics: hi ha una minoria de grans consumidors que va sovint al teatre, l'òpera o concerts, però la simple estadística de fluxos de visites, d'índex d'assistents a una sala o de venda d'entrades no permet aïllar aquesta minoria, ja que l'estadística tendeix a mantenir la confusió entre el nombre d'espectadors comptabilitzats i el nombre d'individus diferents enumerables.

En tot cas, la hipòtesi d'una reducció previsible però lenta de les desigualtats enfront de l'alta cultura es troba atrapada entre dues objeccions de naturalesa ben diferent.

D'una banda, aquesta hipòtesi resulta massa estàtica, en la mesura que no té en compte l'evolució de l'entorn social i cultural ni la de la diversitat creixent de l'oferta potencialment o realment competidora amb l'oferta cultural a què dona suport l'acció pública. Les mesures d'eficàcia de la política cultural són divergents: si les visites al patrimoni museístic i a les exposicions d'art, per exemple, han augmentat a França en les dues darreres dècades, l'assistència a concerts clàssics (música del passat i música del present) s'ha mantingut gairebé estancada. D'altra banda, la pràctica lectora ofereix un exemple molt ambivalent d'una evolució menys positiva del que caldria esperar amb una anàlisi superficial de la tendència observada: "França llegeix més, però els francesos llegeixen menys", com afirmen

els autors d'una excel·lent anàlisi sobre la relativa desafecció pels llibres (Dumontier et al., 1990). Aquesta afirmació té una doble interpretació. D'una banda, entre els anys 1967 i 1987 (dates de les dues darreres enquestes sobre oci de l'Institut Francès d'Estadística i Estudis Econòmics (INSEE)), va augmentar el nombre de lectors francesos, però la mitjana de llibres llegits va disminuir. Aquesta divergència prové bàsicament de la disminució de la pràctica lectora dels lectors regulars (aquells que llegeixen com a mínim un llibre al mes), com indica la lleugera disminució d'aquest grup dins la població francesa. D'altra banda, l'evolució nominal de l'índex de lectura, positiva si es considera la proporció d'individus que ha llegit com a mínim un llibre en els dotze mesos anteriors a l'enquesta, s'ha de corregir amb els efectes de les transformacions socials que actuen sobre la predisposició a la inversió en cultura. Així, si es té en compte l'equivalent d'una mesura en termes reals, la perspectiva canvia de signe. De la mateixa manera que els deflactors corregeixen la mesura en moneda corrent de les despeses de consum, per tal de tenir en compte l'evolució específica dels preus relatius de les diferents categories de béns de consum, també es pot mesurar l'evolució del nivell de pràctica lectora tenint en compte un factor que s'identifica com a principal responsable de l'afició a la lectura: el nivell educatiu. Per tant, allò que apareixia en les dades en brut com un augment dels lectors (definit en el llinar mínim de consum de llibres) en realitat n'amaga una disminució, tenint en compte l'augment del nivell d'estudis de la població dels darrers vint anys.

El principi d'aquesta mesura podria generalitzar-se a tots els sectors de consum cultural altament dependents del nivell educatiu dels individus. Així, cal preguntar-se si la freqüència en el consum d'alta cultura s'ha beneficiat del creixement espectacular del nivell d'escolarització dels darrers trenta anys. Si la resposta posa de manifest certes limitacions, com en el cas de la lectura, la qüestió és triple:

1. És el nivell educatiu un bon indicador de les preferències culturals o cal situar-lo en un conjunt més ampli i complex de factors, fins i tot quan destaca com a factor discriminant?

2. Com s'ha de modelitzar la competència pel que fa a l'oci, atés el repartiment del temps (individual, familiar, social) i de les inversions de diversa naturalesa per a subvencionar una oferta cultural més abundant i diversificada i tenint en compte la influència, que denominarem de format, que poden imposar els continguts i els ritmes de consum propis de la forma d'oci dominant, la televisió?
3. A diferència de l'anàlisi depreciativa, és possible mesurar els efectes negatius o devastadors que hauria tingut una acció pública menys dinàmica?

L'estil contrafactual d'aquesta darrera pregunta ens porta a la segona objecció que es fa habitualment a l'acció pública: la dels costos d'oportunitat. L'argument es basa a preguntar-se quina eficàcia haurien tingut els mitjans invertits en política cultural si s'hagueren utilitzat d'una altra manera, per a uns objectius diferents o d'acord amb altres procediments d'assignació. El raonament econòmic es deleix pels escenaris alternatius i el model d'una acció pública dirigida per un segment administratiu central provoca freqüents crítiques per la seua ineficàcia, tant pel sobrecost sistemàtic pel que fa als resultats com pels efectes no desitjables generats per una gestió burocràtica que no pot pretendre actuar segons la lògica perfecta de l'acció desinteressada al servei d'interessos superiors de l'ens públic ni, més restrictivament, al servei de la comunitat dels artistes considerats en conjunt. Però el raonament polític que refuta per l'esquerra el model de democratització també es basa en l'argument del baix rendiment de l'acció pública, que només reforça l'*statu quo* en benefici de les classes dominants, per a advocar en favor d'una expansió cultural que cal legitimar. Més endavant recuperarem aquest atac relativista a la base de la democratització.

El benefici col·lectiu del negoci cultural

La segona línia d'argumentació consisteix a refusar la simple assimilació, econòmica o política, entre el valor cultural –social o econòmic– i els interessos dels consumidors majoritaris i, per tant, més influents, en

nom del conjunt de contribucions indirectes adreçades al públic en general o, com a mínim, a grups que no formen part dels consumidors directes. Així, l'economia de les polítiques culturals considera les arts com a béns mixtos o semipúblics. De fet, procuren a aquells qui els consumeixen satisfaccions directes que només els pertanyen a ells i per les quals estan disposats a pagar. Però més enllà d'aquestes gratificacions directes, reservades a uns quants, la producció cultural subvencionada també ofereix a la comunitat social un conjunt de beneficis indirectes que justifiquen la seua protecció davant les regles del mercat. Ens referim al prestigi que atorguen a un país, capital, regió, ciutat o poble la qualitat i densitat de les activitats culturals, permanents o temporals, que s'hi desenvolupen. Ens referim, també, als beneficis econòmics indirectes que proporciona el desenvolupament de les activitats artístiques. De fet, totes les enquestes sobre els efectes de les inversions culturals intenten mesurar de quina manera l'oferta cultural contribueix a la vitalitat d'una població atraient turistes i consumidors, afavorint l'establiment d'empreses i permetent que la localitat es beneficiï dels efectes econòmics de l'acumulació d'activitats terciàries amb un gran potencial d'innovació. Les empreses artístiques també són, directament o indirectament, generadores de llocs de treball. Les despeses artístiques, tant dels empresaris com dels consumidors, beneficien la ciutat i la seua regió mitjançant efectes directes i multiplicadors sobre les activitats econòmiques i comercials locals. Els beneficis turístics, el desenvolupament de l'activitat econòmica dels voltants i la creació de llocs de treball relacionats amb aquest desenvolupament són alguns dels exemples de la reconciliació de l'art i l'economia que serveixen de contrapunt al desenvolupament de l'Estat com a proveïdor cultural. D'altra banda, els diversos tipus d'art són interdependents i es donen suport mutu, a través d'oportunitats compartides de formació i de treball i del desenvolupament d'un consum cumulatiu per part d'un públic que pertany a diversos segments de l'oferta artística. Finalment, les generacions futures s'aprofitaran dels esforços de l'ens públic per conservar el seu patrimoni artístic, els creadors i el personal necessari per a mantenir i renovar el panorama artístic.

Aquest darrer argument és especialment vàlid per als tipus d'obres que requereixen el pas del temps per a poder ésser reconegudes i apreciades, com demostra la història. La consideració d'aquest temps, d'aquesta diferència estructural entre tipus d'oferta i demanda, encara no constituïda, porta a legitimar la distinció que pot realitzar la política pública entre el suport a l'alta cultura i el tractament de les produccions més populars, arrelades en el mercat. Aquestes produccions populars se centren explícitament en el curt termini, són efímeres i es renoven continuament. A més, la seua viabilitat econòmica ve determinada pel fet que els consumidors siguen directament responsables del seu manteniment i evolució. Per contra, en les produccions de l'alta cultura, el risc que corre l'artista que no s'adreça a una demanda consolidada té un correlat en la incertesa del judici posterior sobre el valor de l'obra: sense la socialització d'aquest risc per part del mecenatge públic, l'activitat creadora correria el risc de desaparèixer o de no desenvolupar-se suficientment, i les generacions futures tindrien tot el dret a qüestionar els seus progenitors. Coneixem bé la força d'aquesta intimidació que reivindica el risc del sacrifici d'un geni a qui el futur podria fer justícia. La incertesa sobre els valors artístics que quedaran consagrats és suficientment gran perquè la tendència lògica d'una política cultural desenvolupada siga el suport a formes de creació sistemàticament innovadores.

A poc a poc, es relativitza la identificació cada vegada més restrictiva de l'esfera cultural amb els productors, els treballadors i els consumidors immediatament identificables. L'argument justificatiu de la política cultural construeix una universalitat del valor cultural mitjançant l'addició dels públics implicats directament i indirectament i l'ampliació de l'horitzó temporal: es tracta de recompondre el dogma de la universalitat del plaer estètic i de la transcendència de la creació artística, passada o present, més enllà de les condicions sociohistòriques de la producció de les obres. I cal fer-ho amb l'argumentació més que no pas amb un postulat que resulta manifestament enganyós quan es presenta com una veritat revelada. Això suposa la sofisticació de la paradoxa que ja preocupava Marx

en la contemplació de les grans obres de l'art grec: eternes i, amb tot, filles de la història.

L'AVANGUARDARTÍSTICA I L'OPOSICIÓ A L'ORDRE BURGÈS

Examinem ara el problema des de l'altre costat, des de l'esfera artística pròpiament dita.

Poden relacionar-se el progrés artístic i el progrés social? L'explicació tradicional d'una història social de l'art totalitzadora, tal com ha existit especialment a partir de Hauser (1984), consistia a relacionar el sistema comercial d'organització de la vida artística que es va anar imposant al llarg del segle XIX amb el moviment de politització de l'art innovador. L'element clau és la dinàmica d'innovació.

L'esquema del progrés sistemàtic de les arts passa, de fet, per haver constituït el vector de la politització de l'esfera artística. La competència entre els artistes d'una mateixa generació, i també les relacions entre diverses generacions d'artistes, es manifesten amb ruptures successives, i les innovacions estilístiques s'organitzen segons la contribució que fan a l'evolució dels recursos formals de cada art. El sistema comercial atorga a la competició per la innovació estètica els seus principis de gravitació: la idea d'avanguardia suggereix l'oposició entre una producció agosarada que s'avança a la demanda del públic i una producció conservadora i mercenària que satisfà immediatament aquesta demanda. Al mateix temps, l'art i el seu destinatari, el públic, deixen de ser un tot homogeni: un art realment innovador ha de contribuir a acabar amb el poder i la moral de la burgesia conformista i a emancipar les classes dominades. Davant d'això, es presenten dues possibilitats: o bé l'artista es manté per davant, en la seua esfera –i suposem que les seues gosadies constitueixen un incentiu essencial en la lluita contra els valors burgesos, encara que esdevinga incomprés durant molt de temps–, o bé l'artista es posa al servei de les forces socials que busquen l'enderrocament dels partits burgesos, amb el risc, però, de perdre la seua autonomia.

Les ideologies avantguardistes sorgides a partir del segle XIX en les arts europees semblen haver proposat dos tipus de resposta: la politització de les arts o l'adhesió del poble a les gosadies de les arts elitistes. Les empreses artístiques de caire més polític, que van ser també les menys nombroses, tenien com a objectiu associar directament la producció artística amb la seua funció política i posar l'art innovador en consonància amb les transformacions polítiques i socials, per tal de constituir una cultura autènticament revolucionària i proletària. Trobem un exemple d'un intent tan sorprenent com breu en la destrucció de les avantguardes futurista i formalista de la Rússia postleninista, després d'un impuls inicial que volia segellar l'aliança entre la gosadia estètica i el moviment polític més radical. La situació del moviment de la literatura proletària francesa de les dècades de 1920 i 1930 posa de manifest les apories polítiques d'aquests intents: si, d'acord amb aquest programa artístic i polític, el valor de les obres es mesura en funció del seu poder d'instrucció i mobilització de les classes socials més desfavorides culturalment, la impotència dels artistes compromesos a elevar mitjançant l'art la consciència revolucionària del poble condemnava aquesta concepció funcional i heterònoma de l'art com a instrument polític. En la dècada de 1930, quan el Partit Comunista Francès busca aliances més enllà de la classe obrera en nom de l'interés nacional i de la lluita antifeixista, el projecte de construir una cultura antiburguesa perd importància i crèdit (Gaudibert, 1977; Hadjinicolaou, 1978; Ritaine, 1983). El suport del Partit Comunista produïa la producció d'una literatura i una pintura realistasocialista va experimentar diverses renovacions, com en el context de la guerra freda i sota la influència del Partit Comunista Soviètic, en la dècada de 1950. Però la línia d'una cultura proletària va trobar molts opositors i molts obstacles en la doble tradició, guesdista i jauressista, amb què es va alimentar el debat sobre la contribució de l'art a la lluita política revolucionària, començant pel de l'exaltació del patrimoni cultural nacional, que va suscitar més que lluites intestines (Matonti, 2000).

De fet, gairebé tots els moviments artístics d'avantguarda s'han organitzat, majoritàriament, lluny de la cultura popular. Del surrealisme als intel·lectuals maoistes de la dècada dels anys setanta, passant per Bataille o Dubuffet, els artistes que han promogut alguna forma d'esquerranisme cultural lluitaven en dos fronts per manifestar la força revolucionària de l'art: el de la crítica a allò que denominaven el bloc de la producció artística tradicional o acadèmica, segura de reunir el gust majoritari, i el de la denúncia de les regressions alienants de la producció més popular. L'argument d'una afinitat "sociològica" entre lluita artística i lluita política es basa en el sil·logisme següent:

- l'art que correspon al gust majoritari és, per essència, conservador i conformista, defensor d'un ordre establert dels valors i d'una visió estable del món;
- la dominació de les classes dirigents s'estén a l'esfera cultural, on, a causa del funcionament de les lleis del mercat, la burgesia, que constitueix la demanda més important i influent, està en condicions d'imposar el seu gust i de dirigir la producció artística;
- combatre el conservadorisme estètic i la inèrcia de la tradició en l'àmbit estrictament artístic implica lluitar contra el govern de les arts per part de la classe burgesa, gràcies al poder crític de la novetat radical. A diferència de l'art proletari, l'elitista avantguardisme assoleix l'emancipació política del poble sense renunciar a la seua autonomia.

Així, l'art pot polititzar-se per un mecanisme indirecte, sense negar-se a si mateix. Abans que res, els artistes s'esforcen a resoldre, en l'esfera més pròxima, els problemes estètics objecte de competència i conflictes, i la seua independència i professionalització en l'exercici de les diferents manifestacions artístiques són la condició d'una influència social creixent, en la mesura que els conflictes deixen de ser moderats per consideracions externes, especialment comercials. Si es poden segellar

aliances entre forces artístiques i politicosocials de moviment és pel fet que les formes de competència artística provoquen classificacions i oposicions homòlogues a les que es produeixen en el món social.

Però aquesta autoproclamació política de l'art d'avantguarda topa amb una paradoxa constant: el major interès per la innovació estètica sempre es manifesta en les classes altes, fins i tot en les seues manifestacions més radicals. De fet, els creadors més conscients de les antinòmies de la filosofia avantguardista podrien esforçar-se a diferenciar les elits i oposar el burgès d'esperit comercial i rigorosament utilitarista als segments més cultivats. Però això suposaria, d'una banda, defensar la via d'una partició restrictiva del públic associat amb els creadors innovadors, contràriament a l'ideal universalista, i, de l'altra, convergir en la fórmula d'un aristocratism estètic gens fàcil de fer passar per una solució d'emancipació social. D'ací ve el dilema de la politització de les arts: el sil·logisme de la politització indirecta no condemna els creadors a una autosatisfacció autista? A més, no es construeix sobre una representació de l'art i del principi d'autonomia de l'esfera artística que només és una idealització qüestionable de la historicitat de la creació?

En aquest punt cal tornar als orígens comuns de la concepció evolucionista de l'art com a activitat susceptible de modernització i d'interpretació teleològica i als de la contribució de l'art a l'emancipació política. Així, en la mateixa noció d'avantguarda, i en el valor de l'avantguardisme, podem trobar l'equació paradoxal de la politització per l'autonomització de l'art.

L'ARTISTA, EL PROGRÉS I EL MOVIMENT: ENTRE MODERNITAT I AVANTGUARDA

Quin és l'origen del principi avantguardista? A principi del segle XIX, l'art ocupa un lloc nou entre algunes de les filosofies més influents del progrés social: Henri de Saint-Simon, amb la divisió de la societat en classes, atribueix la supremacia als artistes i als homes d'idees,

als erudits i als enginyers, i als empresaris. La idea de la força social de l'art cristal·litza en l'aplicació de la noció militar d'avantguarda. Poggioli (1968), en la seua anàlisi de la història i dels significats del fenomen artístic d'avantguarda, no pretén assignar a aquesta aplicació un origen precís, però descobreix el primer ús, potser, de la metàfora militar en *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, un text de l'any 1845 de Laverdant, deixeble força desconegut de Charles Fourier. En aquest context ideològic, l'art es troba clarament subordinat als ideals polítics, i el valor d'avantguarda no afecta gens la dinàmica interna de l'esfera artística pròpiament dita. Els indicis que dona Poggioli d'aquesta vocació estrictament política de la noció són coherents, ja que abans de l'any 1870 no hi ha cap extrapolació pròpiament estètica de la noció, només trobem disjunció.

De fet, l'assignació d'un paper polític a l'art sota la bandera saintsimoniana de l'avantguarda no implicava de cap manera que fos, en si mateix, innovador o revolucionari: l'art compromés dels saintsimonians i fourieristes, lluny de ser estèticament avançat, es limita sovint a un academicisme rutinari, si el jutgem únicament en funció dels principis estètics. De la mateixa manera, la innovació estètica no implica de cap manera una gosadia políticament revolucionària.

Segons la hipòtesi de Poggioli, l'ús de la noció d'avantguarda té, en realitat, dos perfils, que han aparegut successivament abans d'entrellaçar-se i dibuixar múltiples figures històriques d'una ambivalència permanent. La insurrecció de la Comuna de París i la seua immediata continuïtat política van tenir una importància destacable en aquesta vinculació dels dos arguments de l'avantguardisme. L'obra i l'acció dels escriptors naturalistes, d'una banda, i el caràcter simbòlic de la participació de Rimbaud en la Comuna de París, de l'altra, segellen l'aliança directa entre l'esquerra i l'extrema esquerra polítiques i determinades personalitats o corrents artístics innovadors. Però això no va durar gaire, almenys en la forma esperada d'una relació explícita i sistemàtica, com la que queda reflectida en les columnes de *La Revue Indépendante*, en la dècada de

1880, principalment amb el corrent literari naturalista i amb les primeres posicions del moviment pictòric neoimpressionista. Quan les dimensions política i artística de l'avantguardisme van deixar de convergir, la noció va continuar utilitzant-se en les arts, fins a diluir-se en l'espai artístic internacional com a valor en voga, però en l'esfera política el seu ús va ser menys sistemàtic i menys exclusiu. Aquest fet, lluny de simplificar el funcionament de l'art i la política, atorga tota la seua dinàmica i complexitat a l'evolució de les relacions entre els moviments artístics d'avantguarda i el compromís polític, ja que els valors de l'avantguardisme artístic no es tradueixen automàticament en un messianisme políticament revolucionari.¹

De fet, la posició antiburguesa de molts escriptors i artistes, durant la primera meitat del segle XIX, parlava més de la idea de l'art i de les paradoxes a les quals s'exposa la seua condició en un sistema de mercat que no pas d'un lògic enfrontament polític clarament dissenyat.

En una obra pionera, sovint més utilitzada que citada, Graña (1964) resol els significats de les imprecacions dels artistes contra el món burgès i les ambivalències de les seues posicions. L'atac al materialisme i al mercantilisme burgès és, en gran mesura, l'atac al poder del mercat que es converteix en el sistema dominant de l'organització de la vida artística. Contrasta amb el poder creixent de l'organització comercial una veritable remitologització de l'acte creador. L'exaltació del geni creador imposa una dinàmica de la distància i de l'excepció: l'activitat creadora és profundament carismàtica i el creador,

tal com el presenta la figura hugoliana del poeta inspirat i demiürg, idealment hauria de transformar la societat si els seus ideals de justícia, fraternitat, humanisme i realització personal s'imposaren sense cap contratemps. Però, com assenyala Graña (1964: 55), aquest centrar-se en el Jo carismàtic i exemplar de l'artista té com a contrapartida el fet que se situa en la distància davant de tota la societat. D'ací la doble postulació del geni creador, que associa la confiança en si mateix, de vegades elevada fins a l'arrogància, a la por envers la incomprensió i la impotència, que pot conduir al menyspreu i la sospita i a l'actitud de màrtir.

Es tracta de la transposició, en l'ordre de la representació social i política, de la doble identitat de l'art. D'una banda, hi ha l'autonomia del creador, el treball expressiu del qual se centra en l'autenticitat d'un comportament personal i no és mesurable a partir de cap mètrica avaluativa convencional, en la mesura que s'ha d'haver despulat de qualsevol funció utilitària. De l'altra, el sistema de mercat imposa l'obtenció del reconeixement del públic, preferiblement sense haver de buscar-lo servilment, però sense haver de suprimir la limitació de la sanció positiva o negativa d'un públic anònim.

En una trilogia dedicada als escriptors romàntics i postromàntics, Bénichou (1973, 1988, 1992) posa de manifest l'ambivalència del compromís social dels escriptors i poetes innovadors francesos del segle XIX i les modulacions de l'economia ideològica de la doble negació: "ni modernitat antiindividualista, ni adhesió pura i simple a les masses".

1. Alguns autors, com Michel Faure (1985), davant la constatació que el creador, agosarat i innovador en el seu art, ha pogut prendre posicions polítiques conservadores o veritablement reaccionàries (e.g. Debussy), realitzen laberíntiques reconstruccions sociohistòriques per justificar aquestes divergències, en la major part dels casos espectacularment reductores. Aquestes singulars proeses interpretatives són víctimes d'allò que podríem denominar el mite de la sincronització dels rellotges, que faria coincidir rigurosament el moviment de la producció artística i la dinàmica de les lluites socials.

En una primera fase, durant el triomf del primer Romanticisme, la doble negació va trobar una solució en la glorificació del Poeta: situant-se davant la multitud, esdevé un geni solitari, però es relaciona amb la consciència col·lectiva i il·lumina el camí pel qual cal avançar. En una segona fase, el pessimisme i la glorificació revertida organitzen la visió desencantada de la relació entre l'artista i la societat, segons la fórmula de la maledicció expiatòria i redemptora.²

En el pensament socialista de l'època i en Karl Marx, el poder de la burgesia demostra ser útil en el curs de la història, ja que aporta universalisme i emancipació pel que fa al món antic dels ordes i les dominacions aristocràtiques locals, un cop ha estat superat. En aquest sentit, el seu poder d'objectivar el món i traure profit del progrés que permet el racionalisme científic i tècnic se li girarà en contra, per establir la justícia social. Entre els artistes innovadors, la crítica burgesa generalment no entra en un raonament directament polític: el món burgès encarna, en primer lloc, l'utilitarisme, el moralisme hipòcrita, el racionalisme interessat i calculador i un materialisme omnipresent. I aquests artistes li oposen les característiques de l'ego

artístic: antiracionalisme, força de la imaginació no calculadora, lliure expressió de si mateix més enllà dels límits convencionals i idealisme basat en el culte de l'individu genial que dona la seua excepcionalitat com a exemple del poder alliberador de les forces creadores. Però, n'hi ha prou amb que el burgès encarne aquell en qui "l'artista descobreix i defineix el seu contrari",³ en paraules de Paul Valéry, perquè l'art pugui encarnar un poder de transformació social?

Charles Baudelaire i Gustave Flaubert critiquen el modernisme industrialitzador i mecanicista i totes les forces que, inclosa la reivindicació d'igualtat democràtica, promouen una societat sotmesa a les esperances estrictament materialistes de comoditat i felicitat quantificables. D'ací ve la seua aversió a les masses i al progrés massificador i l'estetització dels seus ideals socials: una aristocràcia de la intel·ligència i de la producció creadora constitueix l'únic baluard concebible per a la invenció d'un món sense qualitats. Graña remarca que aquesta aversió a la massa i a la vulgaritat, encapçalada per la burgesia, no té traducció en una geografia simplement política de les posicions ideològiques:

2. Paul Bénichou veu en Vigny algú que es manté en el punt més alt de l'ambivalència. La fórmula de la delegació de clarividència històrica en el creador genial suposa proximitat i distància entre ell i el poble, per tal que les dues vessants del paper creador puguin coexistir: "Una relació de més abast [que l'aplicació immediata de les idees a les coses] uneix el pensador amb el públic; "el vulgar no pot prescindir d'un individu, de la mateixa manera que aquest individu, per més geni que siga, tampoc no pot prescindir del vulgar". D'aquesta manera, Vigny pot afirmar tant l'estreta aliança de l'home de geni amb el públic com el seu divorci: "La consciència pública és jutge de tot. Existeix poder en un poble reunit. Un públic ignorant val per un home de geni. Per què? Perquè el geni endevina el secret de la consciència pública. La consciència (etimològicament 'saber amb') sembla col·lectiva", i al mateix temps "l'home de pensament només ha d'estimar la seua obra en la mesura que aquesta no té èxit popular i ell té consciència que l'obra s'avança a la multitud". No es tracta d'una contradicció: aquesta polaritat és la llei mateixa de la seua concepció del sacerdoti poètic, reservat i fecund alhora. Com aconsegueix aquell que s'avança no quedar aïllat, fins i tot si sap que el segueixen a distància? La conciliació es realitza en la història i segons una marxa en què la multitud, ignorant la lliçó d'avui, s'obre a la d'ahir (Paul Bénichou, 1973: 378). Mentre la generació de poetes posterior a la dels grans romàntics cau en el desencant, la presa de posició de Vigny conjuga allò que les polaritzacions

entre impuls i retirada dissocien, amb la resplendor activista del poeta missioner i profeta que vol encarnar Hugo, d'una banda, i el pessimisme dolorós de Baudelaire, turmentat pels equívocs de la modernitat fins al punt d'invertir els signes del messianisme artístic i de fer de l'art una maledicció en comptes d'un sacerdoti, de l'altra: "Així, la idea del sacerdoti poètic, que oscil·la al llarg de les diferents crisis del segle XIX entre l'impuls i la retirada, troba en Vigny, des dels primers anys de la seua carrera, una definició permanent (per dir-ho així) i que respon per endavant a qualsevol vicissitud. El cavaller amarg, que es transforma en herald pensant del progrés per sobreviure, ha protegit millor que ningú altre el tipus sacerdotal del Poeta contra el corrent de les circumstàncies i el seu reflux. La seua fórmula austera, una mica grisa, ha impressionat menys que d'altres: tot i això, és la que millor afronta les conjuntures necessàriament variables de la societat de l'època. En Vigny trobem alhora un poeta bel·ligerant i un poeta en exili, un Hugo i un Baudelaire, però el rigor de la seua reflexió sobre la condició poètica va impedir que assolís la brillantor de cap dels dos" (Paul Bénichou, 1973: 378).

3. Citat per Compagnon (1990: 28).

Si Flaubert i Baudelaire no eren conservadors en el veritable sentit polític del terme, tampoc no eren maquiavels moderns ocupats de les subtils de la dominació com a professionals de la política. No s'interessaven per l'ús intencionat del poder, ni per posar en pràctica una ideologia social, ni per establir la voluntat d'un partit. Per a ells, la funció del poder consistia a envoltar l'elit d'un cordó sanitari que li permetera dur a terme les tasques intel·lectuals sense ser molestada per les masses (Graña 1964: 121).

El culte de la singularitat, l'espectacle de la idiosincràsia, la glorificació del dandi en superbohemi que fa de l'afirmació i de l'exhibició de si mateix les úniques respostes a la distància entre l'artista i el públic, l'argumentació i les tècniques d'aristocratització de l'escriptor tenen una doble significat. D'una banda la promoció d'un individualisme no conservador, que protesta aristocràticament contra l'ordre burgès i materialista; de l'altra, el rebuig d'una filosofia teleològica de la història que confon la novetat o l'originalitat del creador singular amb el progrés, concebut com un imperatiu de superació contínua col·lectivament acceptat. A partir de l'anàlisi de la posició ideològica de l'art avançat anterior a l'any 1870, a França veiem emergir una mena de doble hèlix d'una genètica de la modernitat artística: l'autonomia de l'artista, com a ideal regulador, autoritza la plena realització del projecte creador, entès com a instrument de la crítica radical de l'ordre burgès, és a dir, utilitari i eradicatiu de la singularitat; però la filosofia temporal de la innovació artística ha de poder satisfer l'ideal del moviment sense caure en una forma de mecanització de la invenció que imposaria un sistema racionalitzat de superació obsessiu i que, certament, aboliria l'originalitat de la novetat artística dirigida així.

Per a Baudelaire, aquesta dualitat és una font de múltiples equívocs i desdoblaments, com indica Compagnon. Modernitat constituïda per la contradicció –la modernitat és indissolublement transitòria i immutable, contingent i eterna–, modernitat forjada pel rebuig crític –la modernitat

és antiburguesa, inútil i indeterminada en el seu significat– i modernitat dominada per la reflexivitat –la de l'autocrítica i l'autoreferencialitat de l'obra i la de la ironia lúcida de l'artista. En resum, la filosofia baudelariana de l'assoliment creador rebutja la temporalització de la novetat i celebra el present. No es tracta d'ignorar la temporalització de qualsevol acte ni de qualsevol situació, sinó de rebutjar el poder determinant del passat, i això en les dues configuracions d'aquesta decisió: siga perquè el passat és considerat com una reserva de sentit i valor conservat en el present, siga perquè encarna tot allò que cal rebutjar o superar sistemàticament. El passat es veurà com una “successió de modernitats singulars”,⁴ i vincular-lo al present tornaria a encadenar-lo i eliminar-lo, de la mateixa manera que la concepció del present com a superació permanent l'encadena i l'elimina en un futur que el relega a perpetuïtat. Una concepció discontinuïsta de la novetat només pot preservar l'equívoc d'allò que és bell, efímer i etern.

Ara bé, per tal que el valor d'avantguarda prengua cos en l'esfera artística i establisca les condicions de possibilitat de l'eventual assimilació de la innovació estètica al progrés social i polític, ha de convertir el rebuig crític en ruptura, situar la novetat en un eix temporal de ruptures cumulatives amb el passat i inventar un culte del futur, en què qualsevol acte o expressió creadora només té sentit per diferència

4. Manllevem la fórmula d'Antoine Compagnon (1990) i recollim ací la seua anàlisi: “La modernitat, entesa com a sentit del present, anul·la qualsevol relació amb el passat, concebut simplement com una successió de modernitats singulars, sense utilitat per a discernir el ‘caràcter de la bellesa present’. Pel fet que la imaginació és la facultat que sensibilitza davant del present, suposa l'oblit del passat i l'assentiment a la immediatesa. La modernitat és, per tant, consciència del present com a present, sense passat ni futur; es relaciona només amb l'eternitat. En aquest sentit, la modernitat, que rebutja el confort o l'engany del temps històric, representa una elecció heroica. Baudelaire oposa allò que és etern i intemporal al moviment perpetu i irresistible d'una modernitat esclava del temps i que es devora a si mateixa, a la caducitat de la novetat renovada incessantment i que nega la novetat del passat. Ni l'antic, ni el clàssic, ni el romàntic, que l'un rere l'altre han estat buidats de substància. La modernitat busca el reconeixement de la doble naturalesa de la bellesa, és a dir, també de la doble naturalesa de l'home (Compagnon, 1990: 30-31).

crítica amb un passat rebutjat i per una visió anticipadora d'una contribució historicista a una nova perpetuïtat (totalment oposada a l'eternitat baudelairiana). L'avantguardisme, que assimila el moviment d'innovació estètica al progrés, promou una concepció teleològica de l'autonomització creixent de l'art: pretén imposar, com a ideologia reguladora, un marc causal determinista a la història futura de l'art i a la reavaluació del seu passat, a partir del valor contributiu de les obres al moviment d'aquest art vers la consciència de la seua necessitat històrica. Es tracta del principi sobirà de la reducció progressiva de la innovació a una activitat de recerca que fa referència a les propietats formals de cada art, a allò que se suposa que constitueix l'especificitat irreductible de l'art, i que no es relaciona en cap cas amb l'estructura i les característiques d'un referent qualsevol. Aquest principi es concreta en l'abandonament de la representació imitadora de la realitat en pintura, l'abandonament de la gamma tonal en música i l'abandonament de la gramàtica convencional del relat i de la transcripció simplement expressiva dels sentiments en literatura.

Presentem ara una primera valoració intermèdia. La concepció historicista de la novetat com a superació sistemàtica orientada cap a un objectiu proporciona l'argumentari de les aliances per homologia de posició: l'artista innovador, en la seua esfera, lliura contra el conservadorisme i contra l'ordre establert la mateixa batalla revolucionària que les classes dominades lliuren contra l'ordre burgès. La qüestió se centra, aleshores, a saber quina és l'eficàcia extraartística d'aquesta radicalitat estètica: pot oferir l'artista alguna cosa més que un suport indirecte al moviment social? Pot exercir un paper messiànic quan situa el seu art en el marc imperatiu de l'originalitat estètica? Aconseguirà, tard o d'hora, que els no entesos entren en el cercle de l'autonomia creixent de les seues recerques estètiques?

Sorgeix una altra qüestió: quina mena d'individu és l'artista? Una concepció teleològica de la història, com planteja Theodor Adorno, fa que l'artista esdevinga gran quan assumeix "tasques objectives", en el

sentit hegel·lià. Per exemple, aquelles que el curs de la història obliga a resoldre per tal que la societat pugui realitzar-se, fins i tot en l'autonomia dels seus processos estètics, atès que aquesta autonomia forma part de la veritat de l'evolució històrica. També es combat la falsa identificació de l'artista amb l'ideal de la singularitat triomfant del creador, que no és res més que una epifania de l'extravagància o de la idiosincràsia. Ser un artista a l'altura de la seua tasca implica, segons Theodor Adorno, desposseir-se d'aquest fals individualisme, una mera figura publicitària i pseudoteleològica de l'ordre burgès del món, i dedicar-se a "resoldre els problemes" que fan de l'experiència artística un "contrari de la llibertat lligada al concepte de l'acte creador". L'esquema explícitament hegel·lià de l'individu és el que es veu transformat quan esdevé l'operador de la necessitat històrica:

Com ja sabia Hegel, les obres acabades són aquelles en què l'esforç individual, fins i tot la fortuitat de l'ésser així individual, desapareix darrere la necessitat de la cosa. La seua particularitat reeixida esdevé necessitat (Adorno, 1994: 180).

En això s'intensifica la contradicció social i ideològica: el principi d'originalitat, amb la seua orientació teleològica (la intenció d'innovació per superació sistemàtica i cumulativa), equival a una injunció paradoxal de diferenciació de cadascú amb tothom. Pel fet de dictar la individualització creadora, aquesta injunció desemboca en un sistema de competència que sembla confondre's amb el que ha inventat l'organització del mercat en l'esfera cultural. No obstant això, l'autonomia favorable a la recerca sistemàtica de solucions originals suposaria descartar la pressió d'una norma col·lectivament reguladora, encara que siga la d'una lluita per la diferenciació.

L'INDIVIDUALISME I L'ORIGINALITAT

No pretenem establir una comparació exhaustiva de les possibilitats d'innovació en els diferents sistemes d'organització de la producció artística. Com mostren

els treballs més suggestius d'història social de l'art, les distincions habituals entre formes d'organització de la vida artística provenen d'estilitzacions. Si la realitat mai no és tan químicament diferent com les identifications tipològiques ens portarien a pensar és per la influència que la reputació proporciona a l'artista reconegut. De fet, el poder de negociació de l'artista per a ampliar el control sobre l'activitat que duu a terme augmenta a mesura que esdevé cèlebre. Certament, les modalitats varien d'un sistema a un altre, donat que la formació de la reputació no obeeix a les mateixes regles en un mecenatge aristocràtic o principesc, en un sistema comercial o en un mecenatge públic o controlat per una acadèmia o una agrupació professional que manté el monopoli de la concessió de premis, títols i càrrecs oficials. Però en tots els casos, les negociacions i les lluites iniciades per l'artista innovador amb l'objectiu de reafirmar-se passen per la recerca de condicions favorables que modifiquen les estrictes regles del sistema dominant considerat: llibertat de negociació dels preus i disponibilitat del seu talent en un sistema de mecenatge, conquesta d'un poder de monopoli en un espai de competència comercial i doble joc en un sistema de control totalitari. Aquesta recerca pot recolzar especialment sobre la competència mateixa entre sistemes d'organització coexistents, que resulta suficientment efectiva perquè, com explica Raymonde Moulin:

cap de les formes de professionalització de l'artista no esgoti, en un moment donat, el conjunt de la població lliurada a la pràctica artística, en la mesura que la forma de professionalització és, en cada època, un dels majors reptes de la competència entre artistes per a assolir el reconeixement social i els mitjans de subsistència (Moulin, 1995: 94).

En canvi, resulta evident que la necessitat d'originalitat associada amb una filosofia de la història orientada cap als objectius obre el debat sobre el significat de l'individualisme, del qual l'artista esdevé un dels símbols més expressius. El debat afecta, en primer lloc, els artistes mateixos i el món que constitueixen. Vincent Descombes (1987), en un llibre sobre Proust, aprofundeix en les antinòmies de la modernitat artística i es pregunta què passa quan l'artista es

veu obligat a ser original. L'anàlisi de Baudelaire sobre aquest punt resulta esclaridor una vegada més: el sistema individualista de creació inclou una contradicció en els termes, ja que la major part dels artistes no pot esperar resoldre, amb el seu treball creatiu, l'equació de la individualització reeixida, amb les tres dimensions d'emancipació, autonomia i autorealització. Sota la pressió de l'originalitat, la majoria s'enfronta al "dubte", la "pobresa creativa" i el "caos d'una llibertat esgotadora i estèril", pel fet de no haver manifestat una originalitat reconeguda. I a causa d'una d'aquestes paradoxes tan freqüents en la competència artística, els artistes que intenten ser singulars es dediquen a la prosaica imitació de les fórmules innovadores i es converteixen, així, en "simis de l'art", per autoodi i admiració alienant pels seus col·legues més inventius, l'exemple dels quals els estimula i els destrueix alhora.⁵ Podem considerar la

5. L'anàlisi que Vincent Descombes dedica a Charles Baudelaire requereix ser citat àmpliament: "Baudelaire veu [...] que ser un artista feliç resulta més difícil avui que ahir. [...] Abans hi havia un estil col·lectiu, és a dir, un estil que pertany a un grup (a una 'escola' i, més enllà de les escoles, a una societat). [...] En un sistema artístic com aquest, els individus menys originals troben el seu lloc 'just' realitzant una altra funció: 'obeir les normes d'un líder poderós i ajudar-lo en tots els seus treballs' (Baudelaire, *Salon de 1846*). En aquest sentit, ningú no es veu obligat a mostrar-se original. Però després hem canviat de sistema. En el sistema postrevolucionari de l'art, l'estil col·lectiu no només és absent de facto, sinó que també queda exclòs per principi. Sobretot, cal evitar un mateix estil per a tothom. Qualsevol projecte de 'retorn a l'ordre' [...] s'identifica immediatament, i amb raó, com una usurpació tirànica. En nom de què determinats individus imposaran les seues preferències estilístiques a la resta d'individus? En nom de què es declara acabada l'època de les experimentacions i els invents? Tot i això, Baudelaire ens demana de considerar l'altra cara de la modernitat, el preu que cal pagar perquè es glorifiqui l'individu. 'La individualitat –aquesta petita propietat– ha acabat amb l'originalitat col·lectiva' (*Ibidem*) [...] En un sistema holista de l'art, l'originalitat de les solucions trobades als problemes artístics és col·lectiva. En un sistema individualista, cadascú es veu obligat a oferir una solució inèdita a problemes cada vegada més difícils a causa de la 'divisió infinita del territori de l'art'. Baudelaire veu que la glorificació de l'individu genera 'dubte' i 'pobresa' en la majoria i la major part de la gent és, de fet, incapaç de demostrar una originalitat personal. Aleshores, s'ha d'acontentar amb una originalitat manllevada. A falta d'un estil col·lectiu poderós, el destí de la majoria d'artistes serà la vulgar imitació. Esdevindran 'micos de l'art'. En lloc de sotmetre's a la dominació legítima d'un mestre en una escola, els micos de l'art se sotmeten a la dominació indignant d'una personalitat més poderosa" (Descombes, 1987: 142-143).

producció artística i l'avaluació dels artistes des d'una perspectiva complementària: la de les posicions en el mercat. En economia de mercat, la competència s'alimenta de la innovació per a desenvolupar-se, però també genera, en correspondència, diferències d'èxit espectaculars i una volatilitat més gran de les trajectòries artístiques. Quin valor cal assignar a aquestes desigualtats? Són el resultat de l'encegament del públic, a qui els empresaris més influents del mercat artístic poden orientar a voluntat quant a les preferències? Manifesten una jerarquia objectivada dels talents que competeixen, qualssevol que siguin els factors determinants d'aquesta jerarquia? O estan provocades per un augment excessiu de diferències força limitades entre els talents dels artistes, a causa, especialment, de l'impacte de les tecnologies modernes de difusió i reproducció, que amplien considerablement els mercats artístics i les diferències d'èxit? (Rosen, 1981). De la tria d'una resposta o una altra, se'n dedueix una representació diferent d'allò que és la comunitat artística i d'allò que poden ser els ideals col·lectius compatibles amb l'imperatiu d'originalitat estètica.

El debat té, a més, una dimensió social i política més àmplia, ja que es tracta de saber si l'artista a la recerca d'originalitat pot constituir un model social. Aleshores cal separar l'individualisme d'una de les seues representacions: el burgès. L'inconformisme serveix de base a una concepció expressivista de la individualitat. Els valors d'originalitat, autenticitat i sinceritat personals pertanyen a allò que Taylor denomina el "canvi subjectiu" (Taylor, 1994) o fins i tot el "canvi expressivista" (Taylor, 1998: cap. 21) de la cultura moderna europea, i que aquest autor situa com a continuació de l'obra de Rousseau i Herder. Segons aquest plantejament, els individus estan dotats d'una forma d'interioritat inèdita i la individualitat de cada un es basa en les característiques particulars de la seua personalitat, que cal preservar de la imitació i la influència dels altres. Cadascú pot intentar accedir a la profunditat íntima de la seua personalitat gràcies a la reflexivitat de la relació conscient del jo i al diàleg interior. L'autenticitat afegeix al control reflexiu d'una relació sincera amb un mateix el reconeixement de

l'originalitat de cada mode individual d'existència, font d'una retòrica de la diferència i de la diversitat. En aquest sentit, idealment l'autorealització no hauria de ser obstaculitzada ni pel conformisme social ni per les desigualtats que impossibiliten de reconèixer el valor just de la personalitat de cadascú i el seu desenvolupament complet. Si cada persona té una manera original de ser humà, cadascú ha de descobrir aquest "un mateix", que no es relaciona amb cap model preexistent. La referència a l'art i a l'artista com a model de la definició d'un mateix esdevé ací fonamental:

En Herder, i en la seua concepció expressivista de la vida humana, aquesta relació [entre la descoberta d'un mateix i la creació artística] és molt estreta. La creació artística esdevé el paradigma de la definició d'un mateix. L'artista és elevat a la categoria de model de l'ésser humà, en tant que agent de la definició original d'ell mateix. A partir de l'any 1800, es tendeix a fer de l'artista un heroi, a veure en la seua vida l'essència mateixa de la condició humana i a venerar-lo com a profeta i creador de valors culturals. [...] Si ens convertim en nosaltres mateixos mitjançant l'expressió del que som i si allò en què ens convertim és, en principi, original i no depèn del que existia prèviament, el que expressem tampoc no és una imitació d'allò que ja existia, sinó una creació nova. En aquest sentit, concebem la imaginació com una força creadora. Examinem més detingudament aquest exemple, que s'ha convertit en el nostre model, en què em descobrisc gràcies al meu treball com a artista, a través de les meues creacions. L'autodescoberta passa per la creació, per la fabricació d'alguna cosa nova i original. Inventa un nou llenguatge artístic –una tècnica pictòrica nova, una mètrica nova, una forma poètica nova o una tècnica novel·lesca nova– i amb aquest llenguatge nou, i només amb aquest llenguatge nou, esdevinc l'ésser que porte a dins (Taylor, 1994: 69-70).

Però, com passem de l'emancipació expressiva del comportament individual a la vida col·lectiva? Pot

constituir el valor de l'originalitat una norma social d'autorealització? Com destaca Taylor, la conjunció entre autenticitat, originalitat i llibertat fonamenta una concepció directament oposada a les obligacions de la moral de les convencions normatives i a l'ordre utilitari i calculador introduït per les racionalitzacions de la vida moderna: progrés tècnic, industrialització mecanitzadora i organització de les relacions socials segons la disciplina de les regularitats i la llei de la majoria, incloent-hi la democràtica. En aquest cas, com s'ha de consolidar una col·lectivitat al voltant del principi eminentment diferenciador de l'autenticitat individual?

La primera modernitat artística, que seguint Compagnon cal distingir del principi d'avantguarda, s'apropia del valor d'originalitat sense sotmetre'l a una teleologia històrica. La concepció expressivista de la realització d'un mateix admet com un dels seus postulats de base la universalitat d'aquesta capacitat d'autorealització: només les obligacions externes poden impedir que les personalitats es desenvolupen plenament en la seua originalitat. Això explica una variant aristocràtica i una variant relativista d'aquesta posició modernista. En la primera, la facultat d'assoliment només sembla plenament accessible a algunes personalitats extraordinàries disposades a donar testimoni, encara que siga de forma dolorosa o tràgica, de la grandesa de l'individu autèntic en un món sotmés al conformisme. En la segona, aquesta facultat encarna una situació nova, gairebé antropològica, que legitima les diferències expressives de comportament i compromís sense relacionar-les amb un model de referència que se suposa que ha d'establir les normes de les pràctiques i representacions individuals.

Per la seua banda, el principi d'avantguarda invoca simultàniament la superació crítica de tota conquesta i l'afirmació dogmàtica de la superioritat del futur de tal manera que el fa esdevenir la innovació permanent:

Molt sovint confonem [...] modernitat i avantguarda. Totes dues resulten certament paradoxals, però no han de fer front als

mateixos dilemes. L'avantguarda no és només una modernitat més radical i dogmàtica. Si la modernitat s'identifica amb una passió pel present, l'avantguarda suposa una consciència històrica del futur i la voluntat d'avançar-se al seu temps. Si la paradoxa de la modernitat es basa en la seua relació equívoca amb la modernització, la de l'avantguarda depèn de la seua consciència de la història. Dos factors contradictoris constitueixen, de fet, l'avantguarda: la destrucció i la construcció, la negació i l'afirmació, el nihilisme i el futurisme. [...]

Quan la primera modernitat deixa de ser entesa, modernitat i decadència esdevenen sinònims, donat que la implicació de la renovació incessant representa l'obsolescència sobtada. El pas del que és nou al que és obsolet esdevé instantani a partir d'aquest moment. De fet, les avantguardes han conjurat aquest destí insuportable esdevenint històriques, en considerar el moviment indefinit d'allò que és nou com una superació crítica. Per tal de conservar un cert sentit i distingir-se de la decadència, la renovació s'ha d'identificar amb una trajectòria cap a l'essència de l'art, una reducció i una purificació (Compagnon, 1990, 48-49).

Erigida en doctrina, la liquidació crítica del passat i de qualsevol forma de conservadorisme posa de manifest el no conformisme: no disciplinat per un control estètic que dirigeix la superació, aquest no conformisme tendeix fàcilment cap a l'anarquia, la revolta o la ironia. Per contra, l'encarrilament dels avanços artístics imposa autoritàriament un model evolutiu i, amb aquest, el sotmetiment dels creadors units a les iniciatives estètiques dels líders, dins de cada grup, cercle, escola i tendència, conformats per assegurar la viabilitat i l'aprofitament sistemàtic de les innovacions considerades més fecundes. L'aliança del sistematisme estètic i d'una organització en grups jerarquitzats fa caure en l'autoritarisme, fet de dogmatisme estètic, d'intimidació cientista i de dominació carismàtica del mestre sobre els creadors temporalment o permanentment reduïts a l'estat de deixebles, que es veuen obligats a ser originals segons els cànons del grup al qual pertanyen.

L'inconformisme i la idea de sistema coexisteixen en les concepcions avantguardistes de la innovació artística des de final del segle XIX i originen, en períodes diferents, oposicions divergents pel que fa a l'ordre establert: el cubisme, la música dodecafònica i el constructivisme rus, pel que fa a la superació formalista; el dadaisme i les provocacions de Marcel Duchamp, el minimalisme humorístic de Satie i la poesia surrealista, pel que fa a la crítica irònica, provocadora o nihilista de les convencions establertes. I, després de la Segona Guerra Mundial, els corrents de l'abstracció pictòrica, el serialisme musical, la subversió formalista de la narració literària en el moviment literari del *nouveau roman*, d'una banda, i les composicions de Cage, l'art brut de Dubuffet, l'art pop, el teatre de l'absurd i els treballs del Col·legi de Patafísica, de l'altra.

UN ENTUSIASME INCÒMODE: LES ELITS SOCIALS I L'ART AVANÇAT

Cadascuna de les formes avantguardistes de superació de la tradició suposa un grau suficient de familiaritat amb el passat artístic que critica i relega per tal que es puguin comprendre les seues gosadies i provocacions –especialment quan prenen l'aparença de solucions nihilistes extremes, com passa amb el llegat de Duchamp i el dadaisme–, i semblen encarnar el *súmmum* de l'arbitrarietat, fins i tot de la insignificança, si no van acompanyades d'un treball d'interpretació persuasiva. Són motius suficients que semblen allunyar les recerques avantguardistes d'unes masses que la majoria d'artistes innovadors esperen contribuir a emancipar amb l'originalitat de les seues creacions.

Aleshores sorgeix la pregunta que plantegen molts artistes, teòrics de l'estètica i autors conscients de les contradiccions socials, l'esfera cultural dels quals porta la seua empremta: com pot acceptar la societat burgesa les protestes culturals i artístiques contra el seu domini de l'art innovador, fins al punt de consagrar artistes, tot i les seues crítiques i oposicions extremes, i convertir-los en herois dels temples moderns, com

ara museus, sales d'exposicions públiques, d'òpera i de concerts o festivals? I, de la mateixa manera, com poden acceptar els artistes aquest entusiasme molest de les elits per les seues gosadies revolucionàries? De manera més general, quin és el destinatari de l'activitat artística, en un sistema d'innovació estètica socialment contestatari? A qui representa en realitat l'Estat com a proveïdor cultural quan corregeix o fins i tot reverteix les sancions del mercat? Actua en nom de l'ens públic, donant suport i preservant allò que ha d'esdevenir, en teoria i a llarg termini, patrimoni comú? O les seues intervencions fan prevaler els interessos estretament circumscrits d'una "classe cultural" o, encara més simple, dels professionals de l'art, en nom de la legítima autonomia de l'esfera artística?

Sens dubte, en les classes altes sempre s'ha forjat el suport més eficaç a les innovacions artístiques més radicals. Però, com destaca Crane en un estudi sobre les avantguardes pictòriques a Nova York posteriors a l'any 1940 (Crane, 1987), cal caracteritzar el primer públic de les avantguardes, en primer lloc, com un conjunt d'"electors" (*constituencies*), representants d'organitzacions (govern, universitats, empreses, fundacions), membres de subcultures professionals (experts, crítics, conservadors, marxants, artistes, professors d'art) i xarxes de col·leccionistes i intel·lectuals, que actuen amb interdependència dins de grups diversos, competidors directes o indirectes. Als ulls dels artistes, quan les obres tenen una gran difusió la secularització d'aquesta freqüentació i d'aquest suport "regulars" desproveeix de qualsevol ambivalència el gust d'una minoria social per un art contestatari.

Per tant, qualsevol tipus d'acomodament pretén solucionar la paradoxa del delit burgès per un art antiburgès: l'abast realment innovador de les obres no podrà ser entès per part dels burgesos filisteus si no és per confusió o sota l'efecte de "contradiccions dins la posició de classe", o bé mai no seran realment "recuperables", atès que la domesticació de la innovació, mitjançant la inserció en els circuits comercials o en els programes d'acció pública, no

anul·la el poder crític afegit al seu significat profund, o, encara més, només alliberaran el seu efecte políticament revolucionari a mig o llarg termini, la qual cosa, per una astúcia devastadora de la raó històrica, podria conduir els burgesos a cavar la seua pròpia fossa.

Farem referència ara a dues anàlisis políticament oposades de les contradiccions socials de l'art de moviment: la de Bell, que mesura el seu abast des del punt de vista dels burgesos aparentment ocupats a acabar amb els fonaments del seu poder social i econòmic en adoptar la cultura del nihilisme hedonista, i la d'Adorno, que descriu les seues conseqüències aporètiques per a la creació.

Bell pretén escriure la segona part d'una sociologia històrica de la influència de l'ètica sobre l'evolució del capitalisme (Bell, 1979). Però si Weber mostrava com el culte al treball i a l'esforç individuals, recompensats per un èxit social i econòmic anunciador d'una possible salvació eterna, havia sigut l'instrument d'expansió capitalista en la moral puritana, Bell destaca fins a quin punt els valors de l'esfera cultural, i especialment de l'autorealització sense referència col·lectiva, han fet sorgir un individualisme hedonista que debilita progressivament els fonaments mateixos del sistema capitalista. A la concepció marxista de la burgesia com a classe que “no pot existir sense revolucionar constantment els instruments de producció, la qual cosa vol dir les condicions de producció, és a dir, totes les relacions socials”,⁶ Bell superposa un dels elements originals de la concepció saintsimoniana de l'avantguarda, segons la qual l'empresari i l'artista comparteixen una mateixa obsessió, la de la novetat, i en aquest sentit tots dos són agents històrics de ple dret. Però tot allò que l'empresari i la classe burgesa promouen en l'ordre econòmic, ho combaten en l'ordre moral i cultural: l'individualisme empresarial, necessari per al desenvolupament del liberalisme econòmic, és aplaudit quan roman pragmàtic, utilitari i racionalista

i quan atribueix a la dominació social de la burgesia la falsa transparència d'un resultat nascut de l'agrupació d'iniciatives autodeterminades lliurement i de les relacions socials establertes lliurement. En canvi, l'individualisme esdevé un valor perillós quan és expressiu i antiracionalista.

L'anàlisi de Bell té elements típicament durkheimians, tot i que no fa cap referència explícita a Émile Durkheim. Per a Durkheim, l'art il·lustra els riscos de desordre de les passions individuals quan són practicades pel caràcter no limitable dels desitjos (Menger, 2001a). L'art apareix sistemàticament en l'anàlisi durkheimià quan es tracta de descriure i conjurar la intemperància d'aquests desitjos i la patologia del consum d'energia sense fre en allò que és “superflu”. De fet, allò que defineix l'art i les activitats de creació i consum cultural és el rebuig als límits i les obligacions, és a dir, la negació del mecanisme central de l'equilibri social, segons Durkheim. L'art encarna, per tant, l'ambigüitat constitutiva de l'individualisme, i ho fa amb un relleu particular. La dimensió positiva del desenvolupament de l'individualisme es basa en el “progrés de la personalitat individual”, amb els beneficis socials que en resulten. No és el progrés de l'individualisme la causa mateixa de l'activitat artística, donat que l'expressió sorgida de la singularitat individual constitueix el vector de la recerca d'originalitat creadora i d'aquesta manera constitueix el germen de la innovació, pel joc de la competència interindividual? Fidel a Rousseau, no recorda Durkheim repetidament que, sense el poder de la imaginació, facultat creadora per excel·lència, els individus no es veurien empesos a inventar constantment i a buscar solucions noves per a satisfer necessitats noves, això és, a progressar?

Però el risc d'aquesta dinàmica social no és, com sabem, menys urgent: la diferenciació creixent de les activitats socials fa de cada agent social un individu cada vegada més autònom, i l'activitat artística no fa més que intensificar la tendència a la diferenciació interindividual. Així, l'artista simbolitza el risc d'“egoisme”, el desig de lliure autodeterminació i el rebuig a l'obligació col·lectiva. La desconfiança

6. Karl Marx, citat a Bell (1979: 27).

de Durkheim pel que fa a l'art està clarament unida a aquesta representació viva del desordre individual esdevingut professió. I Bell no es troba lluny d'aquesta concepció de l'individu com a ésser doble, modelat pels desitjos sense fre i dependent de la col·lectivitat i dels seus poders coercitius per a garantir la seua supervivència, quan explica la curiosa transició de la burgesia cap a l'embriaguesa dels plaers mitjançant un gir en la composició de dues forces originàries:

Un examen retrospectiu de la història posa de manifest que la societat burgesa té un origen doble i un destí doble. Un dels corrents és un capitalisme purità i liberal, lligat no només a l'activitat econòmica, sinó també a la formació del caràcter (sobrietat, integritat, treball). L'altre, inspirat en la filosofia de Hobbes, és un individualisme radical: l'home té ambicions il·limitades que, en política, es veuen restringides a causa d'un sobirà, però que se satisfan lliurement en els àmbits econòmic i cultural. Ambdues tendències sempre han format un conjunt poc harmoniós i, amb el temps, els vincles que compartien s'han acabat trencant. Hem vist que als Estats Units el puritanisme es va degradar i que només va quedar una mentalitat estreta i esquerrpa, preocupada de la respectabilitat per damunt de tot. Els principis de Hobbes van alimentar les idees essencials del modernisme, la fam voraça d'experiències il·limitades (Bell, 1979: 90).

Donat que els desitjos de l'individu no queden restringits per les obligacions socials o econòmiques ni per una moral de la despesa justa, la cultura hedonista de la satisfacció immediata de les ambicions fa entrar l'individu en l'espiral de la cursa sense fi cap als plaers continuament renovats i cada vegada més buits de significació, condemnats a l'obsolescència més vertiginosa. Per a Bell, el desenvolupament del crèdit és l'instrument per excel·lència de la destrucció de l'ètica protestant, ja que permet deixar de proporcionar la satisfacció material al producte immediat del treball i generalitza un dret d'emissió sobre els plaers que la maquinària capitalista s'esforça a multiplicar per tal

d'alimentar el desenvolupament d'una economia de producció basada en la innovació i en la "destrucció creadora", en paraules de Schumpeter. Segons Bell, el destí de la societat burgesa minada pel triomf del principi d'individualisme –del qual l'artista és la representació més reeixida i el culte a l'avantguarda, una causa infal·lible–, es compon dels elements següents: idolatria del jo, culte a la rebel·lió, antimoral de l'alliberament personal, cultura de l'oposició a la burgesia, recerca de l'impuls com a forma de conducta i, finalment, "institucionalització de l'interès" de cadascú pel que fa a tots.

Si Bell destaca els efectes devastadors de l'adopció d'una cultura hedonista i nihilista per a la societat burgesa, Theodor Adorno, per la seua banda, es preocupa sobretot pels efectes devastadors de l'aclimatació de la innovació sobre la pròpia creació. El raonament és el següent: el poder crític de l'obra moderna es manifesta essencialment en l'alliberament de les formes i el rebuig de solucions estètiques tradicionals, que amaguen les contradiccions socials sota l'aparença harmoniosa i delectable de la unitat de l'obra. Segons Adorno, aquest poder crític està condemnat a exercir-se negativament en la crítica del sentit i dels codis heretats de construcció i significació artístiques, en la voluntat de trencar la dialèctica perfectament disposada del tot i de les parts de l'obra (homòloga de la dialèctica de l'interès general i dels interessos particulars de la concepció i de la gestió política burgesa del món). Segons Adorno, l'obra d'art autèntica només pot manifestar allò que la ideologia dominant dissimula –concretament les crisis econòmiques i socials cada vegada més profundes que van desequilibrant la societat capitalista– a través del seu patiment, aflicció, dolor i revolta contra l'ordre tradicional, però allunyada, per tant, de les categories comunes de percepció estètica i finalment aïllada en la seua protesta. Els mateixos mals hàbits de la creació contemporània manifesten la "catàstrofe satànica" cap a on dirigeixen les contradiccions del capitalisme. Però la innovació sempre corre el risc de tancar-se en si mateixa, de sistematitzar-se, de lliurar-se a l'impuls abstracte de la novetat a qualsevol preu, buida de qualsevol repercussió social, ja que el mercat es posa

d'acord per a explotar metòdicament el cicle de les innovacions, fins i tot en el seu radicalisme, d'entrada inadmissible i més tard domesticat per la posada en circulació econòmica de les obres considerades provocadores en un altre temps.⁷

De la mateixa manera, el desenvolupament de l'administració de l'art i la seua professionalització es manifesten en Theodor Adorno com dos dels incentius més segurs de la neutralització de l'art. Encara més, en allò que considera com una fase històrica en què les societats occidentals intenten aturar les crisis econòmiques i els conflictes socials generalitzant l'organització burocràtica, tecnocràtica i planificadora de les activitats humanes, el desenvolupament del consum artístic, al qual la societat assigna les funcions d'entreteniment i gaudi individual, esdevé un dels vehicles ideològics de la dominació. I si el conservadorisme dels oients i dels espectadors dominats pels hàbits de consum i manipulats per les indústries culturals ha confinat els creadors progressistes a un dolorós aïllament social, la seua marginalitat sembla suficientment perillosa a la societat burgesa perquè intente neutralitzar-ne els efectes, absorbint la creació en l'esfera de l'administració cultural.

Els refinaments del raonament dialèctic d'Adorno tenen, igual que en Baudelaire, un to completament pessimista: si l'essència social de l'obra resideix en la seua autonomia, perquè és per si mateixa una protesta contra l'extensió a tots els àmbits de l'utilitarisme comercial capitalista, no hi ha escapatòria, només un tipus de Passió (en el sentit religiós del terme) de l'art autènticament innovador.

Per a Adorno i Bell, l'èxit dels innovadors i la consagració de les provocacions avantguardistes són nefastos per motius diametralment oposats: nefastos per a la societat capitalista, segons Bell,

i nefastos per als creadors realment innovadors, segons Adorno. Però en ambdós casos la qüestió del poder social i polític de la innovació artística és una aporia infranquejable. O bé la innovació es dilueix en una hedonista "democratització del geni", segons el polèmic terme de Bell, o bé porta la creu d'una solitud dolorosament reveladora.

Ambdues lectures de la posició social i política de l'art innovador plantegen la qüestió de la concepció mateixa de la innovació artística, dramatitzant-la fins arribar a la caricatura: quina autonomia cal reconèixer a un sistema d'innovació el mercat del qual està tan ben acomodats que l'ha convertit en el motor del seu desenvolupament, encara que siga trobant un substitut de la demanda privada en el suport que aporta la burocràcia de les administracions culturals públiques i dels seus consellers experts? I quina diferència separa en realitat el món de l'art elitista i les seues gosadies avantguardistes de totes les formes d'expressió artística i cultural que, sense cultivar els excessos formalistes, pretenen tenir en propietat un poder expressiu i una originalitat estètica, i volen refutar les divisions jerarquitzants entre un art autònom i un art heterònom?

L'evolució de la política cultural posa de manifest que els dos vectors de l'originalitat artística –heroisme aristocràtic del creador i individualisme democràtic del subjecte expressiu– han arribat a coexistir per a donar credibilitat a dos sistemes d'acció pública. L'equació "suport a l'oferta radicalment innovadora / activació de la demanda cultural" constitueix un teló de fons de l'acció pública sobre el qual s'ha projectat una fragmentació relativitzadora de l'espai cultural (Menger, 2001a).

DESPRÉS DE LA POLITITZACIÓ, LA POLÍTICA: LA SECULARITZACIÓ DE LES AVANTGUARDES

Mentre que les competències internes del món artístic s'han organitzat en lluites obertes entre antics i moderns, conservadors i progressistes, més enllà de les rivalitats entre grups i tendències, l'avantguardisme

7. Resultaria esclareidor explorar el futur de l'esquema d'anàlisi que dota "el capitalisme" de la capacitat d'absorbir, digerir i inutilitzar totes les formes de protesta del seu poder i ordre imperial, després de traure'n el millor partit.

ha trobat en la politització de les seues gosadies i en la crítica política de les resistències a aquestes gosadies un incentiu particularment eficaç per a radicalitzar els reptes de l'activitat creadora. El contingut social i polític de la novetat autèntica sempre podria mostrar-se inversament proporcional a l'audiència si el públic fos considerat presoner de les convencions estètiques i ignorant de la seua pròpia alienació. Més que un argument de racionalització consoladora, aquest tipus de comptabilitat paradoxal es basa en l'esquema de la universalitat potencial de qualsevol creació, sempre que s'acomplisquen les transformacions socials adequades per a unir el conjunt de la comunitat amb els valors de la innovació. Quan la creació entra en el cercle de l'administració dels afers artístics per part del poder públic, el que proporciona la doctrina de l'acció pública és una versió secularitzada d'aquestes transformacions: la democratització cultural, i en correspondència, l'elevació del nivell de formació i, per tant, d'aspiració cultural. La metàfora espacial de l'avantguarda banalitza el retard de la demanda sobre l'oferta, convertint-lo en una situació estructural dels mercats artístics, que les innovacions posen en moviment constant: l'acció pública pot fer viable aquest decalatge estructural i pot intentar reduir-ne l'amplitud. El principi de democratització és afí a aquesta versió secularitzada de l'avantguardisme si el valor crític i provocador de les innovacions de ruptura esdevé una situació ordinària de la vida artística, conforme a la lògica de la competència del món de l'art, i si cada onada d'innovacions deixa la seua part d'èxits o representacions simbòliques del moviment de l'art mereixedores de ser reconegudes, compilades i inserides en els circuits de la difusió habitual.

A partir dels anys seixanta, les polítiques culturals públiques europees han fet coincidir l'increment dels mitjans destinats a activitats creatives amb el suport creixent a les tendències artístiques més innovadores. Amb un poder d'intervenció financerament creixent, les burocràcies culturals han utilitzat no només un poder discrecional reforçat, sinó també una delegació creixent de tria pel que fa als protagonistes dels camps de les lluites estètiques. Un vegada rebutjat el monopoli d'un control per part d'una acadèmia,

l'agent públic demana representants de la "comunitat artística" per realitzar les eleccions selectives, però, com diu Urfalino,

per a fer aquesta delegació l'Estat no pot basar-se ni en el consens dins d'aquesta comunitat ni en la mediació d'una autoritat que tinga el monopoli de la definició de les normes rectores de la legitimitat cultural i de la consagració dels artistes i de les obres. (...) Per a delegar l'elecció, l'Estat no té cap més recurs que incorporar dins dels dispositius institucionals els protagonistes d'aquest camp i les seues lluites. Així, l'Estat pot substituir el mercat tot mantenint l'autonomia de l'art i vetlla per l'autoadministració de l'art per part de la comunitat de pars. (...) La impossibilitat de realitzar ell mateix l'elecció i d'atorgar la responsabilitat a una única autoritat fa que l'Estat haja d'utilitzar allò que contribueix a crear: les "acadèmies invisibles" (Urfalino, 1989: 100-101).

Ara bé, en introduir una pluralitat d'agents en l'arena pública de l'art mitjançant els mecanismes de delegació de les eleccions, la política cultural estableix la legitimitat del principi d'accés irrestricte, que condueix a envoltar qualsevol avaluació i qualsevol elecció d'un halo d'incertesa pel que fa a la seua precisió present i futura. Així, també s'introdueix el germen relativista: com es pot pretendre de forma duradora que les arts i les produccions culturals que aspiren a obtenir un reconeixement puguen ser objecte d'una definició selectiva restringida, quan s'amplia el cercle de la delegació de les eleccions públiques?

En segon lloc, la política cultural ha mantingut unides la conservació obsessiva i indefinidament ampliada del passat i la valorització intensa de la novetat. Mitjançant un mecanisme fàcilment comprensible de transferència, la sacralització museística i la difusió ampliada de les obres mestres del passat atorguen irresistiblement un prestigi inigualable a tots aquells qui actualment poden certificar el seu títol de creador, però també acceleren, de la mateixa manera, la consagració de les gosadies innovadores

per part de les institucions públiques, que superposen a l'avaluació selectiva que opera sobre el llarg termini un sistema de reconeixement oficial que actua sobre el curt termini. D'ací la doble postulació de l'acció pública: establiment de condicions rigoroses de defensa i protecció en l'àmbit relativament estable dels valors artístics i patrimonials fixats al llarg de la història i l'actuació sobre els valors volàtils i incerts del present segons un raonament del futur anterior ("es diu que l'ens públic no deixarà sense suport ni reconeixement artistes d'una importància que no es pot mesurar inicialment de manera exacta"), amb els riscos d'injustícia a curt termini o d'ineficàcia a llarg termini que corren les autoritats en qui es delega la tria.

Finalment, la política pública de suport a l'art contemporani ha anat establint una relació més complexa amb el mercat: Raymonde Moulin ha demostrat com en determinats segments de la producció, els agents de les organitzacions culturals públiques passen al davant del mercat per descobrir, llançar i valoritzar artistes i moviments innovadors, i consoliden les quotes de mercat en altres segments (Moulin, 1992). Aquesta relació entre política pública i mercat es transforma a causa de la competència internacional entre les grans nacions productores d'art i els seus artistes. Així, una nova lògica i una nova racionalitat s'imposen a la inversió pública a mesura que es multipliquen les institucions públiques i parapúbliques de difusió de l'art contemporani (museus, centres d'art contemporani o fundacions privades atretes per una fiscalitat avantatjosa del mecenatge).

Quin significat assumeix l'imperatiu de la democratització en una política cultural organitzada d'aquesta manera? Abans hem fet referència al feble rendiment de la política cultural pel que fa a l'objectiu de democratització, si la mesura se centra en l'evolució de la composició del públic en els principals sectors d'intervenció. En realitat, seria fàcil preguntar-se on se situa el llinar per sota del qual s'observaria la persistència d'un elitisme cultural mantingut per la força dels privilegis socials i per sobre del

qual s'establiria una heterogeneïtat acceptable de l'audiència. També seria fàcil remarcar fins a quin punt resulta il·lusori assignar a la política cultural pública, com a objectiu racional i creïble, allò que en realitat sembla estar àmpliament fora del seu control, donat que els factors determinants de les pràctiques culturals i els mecanismes que generen desigualtats en la cultura només permeten una acció molt limitada al voluntarisme d'una acció pública sectorial. El principi de democratització en realitat tendeix a identificar-se amb l'organització d'un sistema de producció de béns i serveis culturals a preus regulats i a convertir-se en una fórmula quantitativa que mesura els resultats d'un servei públic cultural: com més es consumisquen els productes i serveis finançats majoritàriament per l'ens públic, més legitimada queda aquesta acció. La preocupació igualitària queda pràcticament apaivagada per la hipòtesi sumària que vol que la diversitat social del públic cultural cresca d'acord amb el volum d'aquest.

Els resultats d'aquest sistema d'acció pública semblen ser d'una eficàcia més relativa⁸ en la mesura que el desenvolupament de l'acció pública ha tingut lloc en el període en què les indústries culturals formaven el mercat de gran consum cultural. L'ideal de democratització de l'alta cultura reconeix les seues limitacions quan les estratègies de segmentació de l'oferta segons les característiques més rellevants de la demanda (especialment l'edat) mantenen el desenvolupament de les indústries culturals, de la música, de l'audiovisual, del cinema i dels productes multimèdia. Des de 1980, la política cultural, que no ha renunciat al principi d'intervenció reguladora sobre aquests mercats, ha après algunes lliçons a partir del contrast entre la segmentació implícita a què s'adreça

8. La incertesa característica de l'apreciació relativa pot resumir-se així: d'acord amb el raonament presentat en la primera part d'aquest article, resulta lògic constatar que sense intervenció pública haurien desaparegut àmbits sencers de creació i difusió, i especialment aquells que tenen més prestigi. Però aquests àmbits només han experimentat un augment marginal de la seua base social, i les modificacions observades afecten sobretot les redistribucions que poden afavorir la innovació, pel que fa a les preferències de consum dels públics característics de l'alta cultura.

(de fet, l'oferta subvencionada de l'alta cultura només té com a destinataris principals i assidus una part limitada del cos social) i la segmentació explícita que resulta d'una construcció deliberada, d'una "selecció" dels públics destinataris per part dels productors de pel·lícules, discos i programes televisius, especialment. Més que apostar-ho tot al costós llarg termini que implica convertir el "no públic" en participants en les arts elitistes, el voluntarisme públic ha fet seu l'argument relativista de la pluralitat cultural que cal reconèixer i sostenir, més enllà de les oposicions i les jerarquies tradicionals que havien actuat com a cinturó protector de l'alta cultura.

La política cultural ha iniciat doblement el monopoli de les belles arts, i per a fer-ho ha recorregut a diverses modalitats de suport i reconeixement, com ara l'obertura o revaloració dels programes educatius, el finançament de la producció o distribució de productes, la revaloració de l'estatus dels artistes, la promoció comercial o la difusió pública no comercial de les obres o l'arxiu i la conservació del patrimoni considerat. S'han reactivat, i han quedat progressivament inscrits en la nòmina de beneficiaris de la política cultural, activitats, productes i creadors que es beneficien i militen activament a favor de la relativa desaparició de les jerarquies entre art i artesanía, entre invenció estètica i "saber fer", entre belles arts i arts aplicades, mecàniques o funcionals. Així, el reportatge fotogràfic (i no només la fotografia artística), les professions artístiques, la creació de moda, la creació publicitària, l'estètica industrial, el circ, les marionetes o la cuina apareixen en el catàleg de sectors promocionats. Els sectors artístics de gran consum, governats per les lleis de la indústria cultural, com ara la cançó, el rock, les denominades "músiques amplificades" i el còmic, també es beneficien de suports directes o indirectes.

L'altre punt d'aplicació del relativisme elevat a la categoria de doctrina política afecta la reavaluació o la revitalització de les pràctiques culturals enteses en el sentit més ampli i heterogeni, és a dir, en el sentit antropològic de la noció de cultura: llengües i cultures regionals i comunitàries, ritus, costums, coneixements

i "saber fer" cristal·litzats en tradicions incorporades o instituïdes, aprenentatges i competències una mica individualitzats, afinitats comunitàries que funden o refunden la unitat i la identitat dels grups socials, dels llocs i de les regions. El relativisme en aquest punt també és generós en particularitzacions, en la mesura que queden aïllades i autonomitzades tant les cultures obrera, rural, immigrant i regionalista com la cultura dels joves, amb manifestacions abundants.

D'aquesta manera, la política cultural contemporània es desdobra adoptant dues lògiques que l'anàlisi històrica oposa com a termes pràcticament invariables d'un dilema familiar. La primera consolida el poder dels professionals de la creació pel fet de prescriure la democratització, la conversió de la majoria a allò que és culte i a la participació com a públic en l'art elitista i, solidàriament, el suport a la renovació de l'oferta cultural. L'altra milita a favor de l'adveniment d'una democràcia cultural, el desmantellament, l'abolició o la inversió de les divisions jeràrquiques sobre les quals es fonamenta la dominació de l'alta cultura (art pur / art funcional, creació original / cultura de la imitació, cultura universal i autònoma / cultura local i heterònoma, etc.) i celebra la invenció individual, l'amateurisme, el relativisme igualitari i la coexistència no competitiva de les diferents cultures.

Però, cal veure en aquest desdoblament de l'acció cultural pública la simple conseqüència d'un augment dels seus mitjans financers que autoritzaria *ipso facto* la diversificació de les intervencions i l'ampliació de les categories de beneficiaris sense que els sectors que reben suport hagen de competir entre si? S'ha remarcat que ambdues estratègies d'acció cultural conviuen pacíficament i es complementaven en període d'abundància de fons públics per a la cultura (Mulcahy i Swaim, 1982), amb la qual cosa la política cultural es reduiria a una lluita pressupostària pragmàtica i rebutjaria l'arcaisme dels conflictes doctrinaris, substituïts pel realisme administrador de la diversificació, conforme al progrés del relativisme o, en termes més convencionals, a les exigències del pluralisme. La coincidència dels contraris politicoideològics s'inclouria en el futur

de la gestió pública, amb uns trets característics que semblen intensificats per l'abundància pressupostària. Així, se solen descriure les següents característiques que atorguen a l'acció pública del sector cultural una singularitat irresistible, pel que fa a les normes d'una política pública: multiplicació de les activitats, dels àmbits i de les formes d'intervenció, heterogeneïtat de les accions afegides i indiferència, impotència o hostilitat pel que fa a qualsevol forma de racionalització del govern de persones i de tot allò que es relaciona amb la cultura i, per tant, pel que fa a la promulgació d'objectius precisos i concrets, a la jerarquització de les prioritats, a la gestió rigorosa dels recursos i a l'avaluació metòdica dels resultats.

L'augment dels mitjans pressupostaris d'una política cultural certament afavoreix l'expressió de concepcions i reivindicacions divergents o problemàtiques, impulsades per una varietat creixent de *constituencies* i de grups professionals que rebutgen qualsevol definició restrictiva i monopolista de la cultura. Tot i això, l'argument de l'augment dels mitjans no és suficient per a explicar per si mateix la descentralització relativista de l'acció pública.

En molts aspectes, les mateixes avantguardes han dut a la relativització dels seus ideals pel fet d'haver esdevingut una forma d'art oficial. L'esquema de la influència social i política indirecta de la innovació ha sostingut les recerques formals i la concepció professionalitzadora de la invenció experta, i han relegat les formes populars de creació al nivell de produccions opiàcies que només enriqueixen els empresaris culturals i els artistes mercenaris i mistifiquen els seus consumidors. Ara bé, els límits de la democratització cultural i la distància cada vegada més gran entre les recerques estètiques autotèliques i la resta de l'oferta cultural han fet que l'argument de l'eficàcia indirecta i, a la llarga revolucionària, de la innovació estètica formalista corra el risc creixent d'aparèixer com una ideologia d'intel·lectualització protectora d'un cos especialitzat d'artistes segurs d'actuar en el sentit de la història del seu art, però fora de la història.

D'altra banda, què cal pensar de la sacrosanta autonomia creixent de l'art? La fecundació de la creació d'alta cultura mitjançant múltiples intercanvis amb les arts populars, amb les cultures tradicionals europees i les cultures extraeuropees, demostra des de fa temps que la imatge d'una esfera de creació autònoma pertany al bagul de les llegendes, llegendes a les quals només una part de les avantguardes ha volgut assegurar i garantir la integritat de les seues revolucions formals. Encara més, algunes de les avantguardes més influents i algunes de les innovacions més simbòliques del programa de ruptura radical han adaptat el relativisme estètic, sota tipus diversos (nihilista, irònic, humorístic, militant). Tornem a trobar ací la segona línia d'innovacions artístiques, que de Duchamp o Schwitters a Dubuffet i Warhol i de Satie a Cage ha posat en qüestió les fronteres que separen l'art elitista d'altres tipus d'art.

La desjerarquització relativista de la cultura redistribueix amb intensitat les significacions socials i polítiques vinculades amb l'art pel que fa als valors d'autenticitat i sinceritat en l'autorealització expressiva i la crítica social, en què l'art és, pel que fa a la contestació, portador de totes les forces, autoritats, normes, obligacions i injustícies que frenen aquesta realització expressiva. Potser aquesta desjerarquització relativista només se superposa tan fàcilment a la doctrina tradicional de l'emancipació social i individual a través del culte als valors més alts, en la política cultural contemporània, perquè totes dues es basen en una idealització comuna de la joventut. El voluntarisme públic suggereix la institució d'una alternativa tranquil·la i secularitzada per a les ideologies revolucionàries, avantguardistes o populistes, i per fer-ho utilitza la identificació entre el desenvolupament cultural i la renovació generacional. D'aquesta manera, i deslliurat de la càrrega sociopolítica, sembla inspirar-se en el comportament mateix dels mercats artístics. No reforça aquest voluntarisme públic l'assimilació de la capacitat d'innovació estètica amb la precocitat inventiva i empresarial, que expressa i accelera la disminució dels cicles de producció i consagració artística fins a convertir-los en modes anuals o biennals? No contribueix a naturalitzar la successió arbitrària dels corrents d'innovació posant-los en consonància no amb

les lluites politicoideològiques sinó amb les exigències del joc cultural lliure que fa prosperar el culte de la novetat per si mateixa sense recórrer a racionalitzacions externes, després que el triomf institucional de les avantguardes haja coincidit àmpliament amb la seua descomposició i que les diverses formes de sincretisme o eclecticisme, anomenats postmoderns, hagen rebutjat la teleologia proclamada de les ruptures cumulatives i autoalimentades?⁹

9. No podem emprendre ara l'anàlisi d'aquesta forma de superació per revocació de la idea de superació que representa el principi (o la família dels ideologemes) de la postmodernitat. Richard Shusterman (1991) ha iniciat una discussió lúcida, però no desproveïda d'apories, per a determinar com produir una estètica socialment progressista revocant les jerarquies tradicionals entre alta cultura i cultura popular, sense caure en el populisme: la postmodernitat apareix com un detonant històric que permet acreditar l'esvaïment de la concepció de l'art com a esfera autònoma, o cada vegada més autonomitzada. Però la proposta de jerarquitzar l'esfera de l'art popular per a destriar el gra de la palla i reforçar, en correspondència, el valor d'una estètica popular reintrodueix una normativitat el fonament de la qual o bé és contradictori amb la intenció de desjerarquització o bé s'ajusta a un funcionalisme problemàtic i, al capdavant, insostenible.

AGRAÏMENTS

Agraïsc sincerament les observacions i suggeriments de Frédérique Matonti sobre la primera versió d'aquest text, de gran valor per a aquest treball.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*. Ginebra: Éditions Contrechamps.
- Banfield, E. C. (1984). *The Democratic Muse*. Nova York: Basic Books.
- Bell, D. (1979). *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, traducció francesa. París: PUF.
- Bénichou, P. (1973). *Le Sacre de l'écrivain*. París: Corti.
- Bénichou, P. (1988). *Les Mages romantiques*. París: Gallimard.
- Bénichou, P. (1992). *L'École du désenchantement*. París: Gallimard.
- Compagnon, A. (1990). *Les cinq paradoxes de la modernité*. París: Seuil.
- Crane, D. (1987). *The Transformation of the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Descombes, V. (1987). *Proust. Philosophie du roman*. París: Minuit.
- Dumontier, F., De Singly, F. i Thélot, C. (1990). La lecture moins attractive qu'il y a vingt ans. A *Économie et Statistique*, 233, 63-80.
- Faure, M. (1985). *Musique et société du Second Empire aux années Vingt*. París, Flammarion.
- Frey, B. S. (2000). *Arts and Economics: Analysis and Cultural Policy*. Berlín: Springer Verlag.
- Gaudibert, P. (1977). *Action culturelle: intégration et/ou subversion*. Brussel·les: Casterman.
- Graña, C. (1964). *Bohemian versus Bourgeois*. Nova York: Basic Books.
- Hadjinicolaou, N. (1978). Sur l'idéologie de l'avant-gardisme. A *Histoire et critique des arts*, 49-76.
- Hauser A. (1984). *Histoire sociale de l'art et de la littérature*. París: Le Sycomore.
- Matonti, F. (2000). Les intellectuels et le Parti: le cas français. A Dreyfus, M. et al. *Le Siècle des Communismes* (pp. 405-424). París: L'Atelier.

- Menger, P-M. (2001a). Durkheim et la question de l'art. A Fabiani, J-L. (dir.). *Goût de l'enquête. Mélanges en l'honneur de Jean-Claude Passeron*. Paris: L'Harmattan.
- Menger, P-M. (2001b). Culture. A De Waresquiel, E. (ed.). *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*. Paris: Éditions Larousse.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Moulin, R. (1995). De l'artisan au professionnel: l'artiste. A Moulin, R. *De la valeur de l'art*. Paris: Flammarion.
- Mulcahy, K.V. i Swaim, R. C. (dir.). (1982). *Public Policy and the Arts*. Boulder: Westview Press.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of Avant-Garde*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.
- Ritaine, E. (1983). *Les Stratèges de la culture*. Paris: Presses de la FNSP.
- Rosen, S. (1981). The Economics of Superstars. *The American Economic Review*, 71, 845-858.
- Shusterman, R. (1991). *L'Art à l'état vif*. Paris: Minuit.
- Taylor, C. (1994). *Le Malaise de la modernité*. Paris: Cerf.
- Taylor, C. (1998). *Les Sources du moi*. Paris: Seuil.
- Urfalino, P. (1989). Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles. *L'Année sociologique*, XXXIX, 100-101.

NOTA BIOGRÀFICA

Pierre-Michel Menger es va formar en filosofia a l'École Normale Supérieure i en sociologia a l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, on va fer la tesi doctoral sota la direcció de Raymonde Moulin, va començar la carrera de recerca el 1978 com a investigador al CNRS i va completar la tesi doctoral a la Fundació Thiers, abans de ser contractat pel CNRS el 1981. En aquest organisme ha desenvolupat la seua carrera fins al maig de 2013, quan va entrar al prestigiós Collège de France. Del 1993 fins al 2005, va dirigir el Centre de Sociologia del Treball i les Arts (CNRS - EHESS). L'any 1994 va ser elegit director d'estudis a l'EHESS, després d'haver-hi ensenyat teories i mètodes sociològics des del 1987. També ha impartit cursos de sociologia del consum, formes de vida i treball durant diversos anys a l'Institut d'Estudis Polítics de París. És autor de nombrosos llibres de sociologia de les arts, del treball i de la creativitat, entre els quals en destaca el llibre *Le travail créateur* publicat a Gallimard-Seuil l'any 2009. També és codirector de la *Revue française de sociologie* i membre del Consell Científic de la *Revue économique*.



Sobre l'ús de les categories de “dreta” i “esquerra” en el camp literari*

Gisèle Sapiro

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES (EHESS)

sapiro@ehess.fr

Rebut: 20/09/2016

Acceptat: 06/11/2016

RESUM

La història intel·lectual usa les categories de dreta i esquerra sense tenir en consideració la seua aplicació als mons culturals i el seu significat. Aquest article presenta una anàlisi d'aquesta qüestió a partir de l'estudi de la lògica d'importació de la categorització política de dreta i esquerra en el camp literari francès i en la manera com aquesta categorització ha evolucionat des del segle XIX fins als anys 50.

Paraules clau: camp literari, camp polític, categories esquerra/dreta, França.

ABSTRACT. *On the use of 'Right' and 'Left' in the Literary Field*

Intellectual history uses the political categories 'Right' and 'Left' without taking into account their application to and meaning in cultural spheres. This paper analyses this topic based on the study of how 'Right' and 'Left' were used in the French literary field and how that use evolved from the end of the 19th century to the 1950s.

Keywords: literary field, political field, right/left political categories, France.

SUMARI

La transposició de l'oposició dreta / esquerra al camp literari

Retrat sociològic de l'escriptor “de dreta” i de l'escriptor “d'esquerra”

Els fonaments de la ideologia literària d'esquerra

L'adveniment d'una esquerra literària a partir de l'Alliberament

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Gisèle Sapiro. École des hautes études en sciences sociales. Bureau 829. 190-198 avenue de France 75013 Paris.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Sapiro, G. (2016). Sobre l'ús de les categories de “dreta” i “esquerra” en el camp literari. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130(2), 99-123.

* Aquest article ha estat prèviament publicat a la revista *Sociétés et représentations*, 2001/1, pàgs. 19-53. Traducció d'Aina Reig amb col·laboració de M. Josep Cuenca.

Aquest article, en la seua versió actual, deu molt a les riques discussions que hem mantingut amb Frédérique Matonti, a la seua lectura atenta i a les seues remarques assenyades, la qual cosa li agraïm.

Com a categories fonamentals del pensament polític, la història cultural posa en circulació espontàniament les nocions de dreta i d'esquerra per classificar les actituds polítiques dels intel·lectuals. Ara bé, malgrat que la història de les idees s'ha orientat cap als continguts ideològics que aquestes idees abracen i cap a la seua redefinició amb la transformació dels afers polítics, rarament s'examinen aquestes nocions preconstruïdes com a tals. La perspectiva essencialista planteja dos esculls epistemològics. El primer afecta la pertinença de l'ús d'aquesta oposició binària com a principi de classificació. No negarem aquesta pertinença en el present article, però tampoc no ens estalviarem una reflexió sobre les modalitats d'aplicació, o més aviat de transposició, d'aquesta oposició en els universos culturals –el camp literari en el nostre cas–, i sobre els paràmetres específics amb què s'ha de relacionar aquesta oposició al seu si. El segon escull es deriva del primer: si aquestes categories tenen l'avantatge de ser esquemes de percepció als quals recorren freqüentment els agents i els seus contemporanis (periodistes, crítics) per a classificar i classificar-se, presenten també, per això mateix, un risc, el de la falsa familiaritat, que només pot ser superat historitzant el sistema de classificació intern i la significació social de les categories que se'n deriven en l'univers concret que estudiem. Sense la pretensió de donar respostes exhaustives a aquestes dificultats, intentarem aportar ací algunes reflexions a partir d'un estudi sobre el camp literari francès dels anys 1920 a la dècada de 1950, un període de forta mobilització dels escriptors en l'escenari polític. És també un període de fixació i d'universalització de les nocions de “dreta” i “esquerra” com a categories principals d'identificació política a França. Insistirem, més en concret, en dues dimensions molt conegudes, però sovint amagades en els enfocaments empírics, de la polaritat espacial com a esquema de percepció del món social: la asimetria i el principi relacional (per molt repulsiu que siga) sense el qual no existeix cap dels dos pols.

Les categories polítiques de “dreta” i “esquerra”, que van aparèixer sota la Revolució Francesa, s'han fixat progressivament en el vocabulari parlamentari, però

no és fins a la fi del segle XIX quan són substituïdes per altres categories de percepció política com “rojos” i “blancs”, que esdevenen les categories fonamentals de la percepció política, en un primer moment al si de les fronteres que les van veure nàixer (França) i després en altres indrets.¹ La universalització d'aquests indicadors espacials com a categories del pensament polític tendeix alhora a la simplificació i a la permuta de categories discontinües en un continu pel procediment de duplicació (la mateixa esquerra inclou alhora una esquerra i una dreta) o mitjançant la introducció d'un centre, que permet al seu torn altres matisos, com ara centreesquerra, centredreta, extrema esquerra, extrema dreta –matisos aquests que es van adoptar a partir de la Restauració– (Bon, 1985).² Però aquesta universalització és un resultat de la força de suggestió d'aquests matisos com a esquemes fonamentals de divisió del món.

En el seu estudi sobre “La preeminència de la mà dreta”, Robert Hertz va mostrar que la asimetria orgànica entre la mà dreta i la mà esquerra no era suficient per a explicar el privilegi social de què gaudia universalment la mà dreta, sinó que, més aviat, contribuïa a aquesta asimetria orgànica el sistema de representacions preexistent, que oposa sagrat a profà, noble a vulgar i vil, força a feblesa, el principi masculí al principi femení, el costat dret al costat esquerre (Hertz, 1970). Estretament lligada a l'ordre religiós, la lateralització a la dreta és un dels trets més compartits per les societats tradicionals i persisteix sota formes laïcitzades en les societats industrialitzades.

El 1789, l'adopció de l'oposició horitzontal entre el costat dret i el costat esquerre de l'Assemblea Nacional francesa va simbolitzar la ruptura amb un ordre social jerarquitzat i amb la seua representació vertical de

1. Per a una anàlisi detallada de l'aparició d'aquestes nocions espacials en el vocabulari polític i de la seua difusió, vegeu l'estudi de Marcel Gauchet (1993). Vegeu també Louis Dumont (1990).

2. Daniel Gaxie (1978: 84) insisteix en el paper de les parelles ideològiques en l'estructuració dels camps polítics europeus en el segle XIX.

dalt a baix. No obstant això, s'han pogut establir continuïtats entre la bipartició de l'Assemblea del 1789 i la repartició dels escons en els Estats Generals de França (específicament amb el retorn del clergat al seu lloc originari, que era al costat dret) (Laponce, 1981: 48). De fet, sota l'aparença de la neutralitat, la simetria i la reversibilitat derivades de la representació espacial horitzontal –per oposició a la representació vertical que predomina en les societats en què la jerarquia social està codificada en la llei–, les categories polítiques "dreta" i "esquerra" es carreguen semànticament amb les representacions associades a l'oposició cultural fonamental, la dreta lligada al que és noble i susceptible d'una translació cap amunt, l'esquerra amb el que és innoble i tendent cap avall, cosa que tradueix la nova visió jeràrquica del món social, que oposa "l'elit" al "poble".

Però, a diferència de la lateralització a la dreta que caracteritza la majoria dels sistemes de representació del món, la política moderna apareix semànticament lateralitzada a l'esquerra (ideologia d'esquerra).³ Com explica el politòleg canadenc Jean Laponce, la política ha de reassignar-se en un sistema de conjunt en què, amb la religió sempre al costat dret, la política es reassigna d'immediat a l'esquerra, ja que aquesta amenaça l'ordre inalterable que deriva de la visió religiosa del món (Laponce, 1981: 44-45). És testimoni d'això el menyspreu que els mantenidors de l'ordre i els representants de "l'elit" social manifesten respecte a la política des dels inicis de la Tercera República Francesa: assimilada al parlamentarisme, la política apareix com a vulgar, bruta, vil i denigrant, com veurem més endavant. L'esquerra, utilitzada més de grat que la dreta i reivindicada més sovint com a etiqueta política, determina enormement també el mapa polític, l'emergència de nous moviments al seu si (el socialisme i després el comunisme) que animen ritualment el canvi del joc parlamentari. A la dreta, en canvi, la denominació, adoptada en un primer moment per determinats partits, s'abandona

ràpidament,⁴ i es tendeix a negar l'existència d'una dreta i d'una esquerra.⁵ En efecte, aquest fenomen és en part resultat de la menor unitat entre les esferes d'influència de la dreta, travessades principalment per l'oposició entre republicanisme i antirepublicanisme. Però és també l'expressió de "la ideologia d'esquerra" esmentada més amunt. El conservadorisme, que es caracteritza per l'acceptació de l'ordre establert com un fet autoevident, no es constitueix com a actitud política, és a dir com a "reacció",⁶ fins al moment en què aquest ordre es veu amenaçat o posat en perill per la banda de l'esquerra.

Calia fer aquestes consideracions prèvies per a abordar la qüestió que ací ens interessa: les condicions de transposició de les categories de dreta i d'esquerra al camp literari i la seua importància social. Després d'algunes hipòtesis sobre la transposició d'aquestes categories com a esquemes de classificació en el camp literari i la seua funció, esbossarem, a partir d'una enquesta estadística, un retrat sociològic de l'escriptor de dreta i de l'escriptor d'esquerra en el període d'entreguerres, i indicarem els límits d'un enfocament com aquest. Tot seguit, ens demanarem pels fonaments literaris de "la ideologia d'esquerra" en el món de les lletres en aquella època, abans d'abordar el canvi de la relació de forces entre "l'esquerra" i la "dreta" del camp literari en el moment de l'alliberament de

4. Vegeu René Rémond, (1982: 390).

5. Aquesta constatació va fer afirmar a Alain, el 1931, la cèlebre frase: "Quan algú em demana si encara té sentit la distinció entre partits de dreta i partits d'esquerra, homes de dreta i homes d'esquerra, la primera idea que em ve al cap és que l'home que em fa aquesta pregunta no és certament un home d'esquerra". Resposta d'Alain a l'estudi de Beau de Loménie (1931), *Qu'appellez-vous droite et gauche?*.

6. "Així, el conservadorisme liberal dels sectors de la classe dominant que té la reproducció assegurada fins al punt de ser òbvia s'oposa a les disposicions reaccionàries dels sectors que, amenaçats quant al seu futur col·lectiu, només poden mantenir el seu valor relacionant-se amb el passat i referint-s'hi, referint-se als sistemes de valors, és a dir, a una lògica de la determinació del valor, que correspon a un estadi superat de l'estructura del camp de les classes socials". Pierre Bourdieu (1979: 530).

3. També Albert Thibaudet (1932: 17) havia constatat aquest fenomen des del 1932.

França i l'adveniment d'una veritable esquerra literària al voltant de Jean-Paul Sartre i de la revista *Les Temps Modernes*.

LA TRANSPOSICIÓ DE L'OPOSICIÓ DRETA / ESQUERRA AL CAMP LITERARI

Francis Haskell (1989: 147 i següents) recorda el que el llenguatge artístic deu a la politització general de la vida induïda per la Revolució Francesa: és llavors quan termes com “avantguarda”, “reaccionari” o “anarquista” entren en el repertori dels qui escriuen sobre les arts. Però si es pot dir que la tendència a posar en relació l'estil i la política data de la Revolució Francesa, el recurs al vocabulari polític en la crítica d'art no esdevé una pràctica corrent fins al període romàntic, i més concretament durant el segon quart del segle XIX. Així, Stendhal va començar la seua crítica del Saló del 1824 amb la declaració següent: “Les meues opinions, en pintura, són les de l'*extrema esquerra*”, amb la qual cosa les dissociava de les seues opinions polítiques, que eren de “centredreta” (Stendhal, 1972: 5-7). Però un ús del vocabulari parlamentari com aquest, provocador en Stendhal, és aïllat. D'altra banda, el procés d'autonomització del camp literari en relació als poders polític, religiós i econòmic qüestiona la legitimitat del recurs al llenguatge polític en matèria de literatura.⁷ Aquest procés es deu, d'una banda, a la fi del mecenatge i a la industrialització del mercat del llibre en el segle XIX, que fa nàixer, contra la llei del mercat, la reivindicació d'un valor estètic diferent del valor comercial de les obres (amb el reconeixement dels iguals contra l'èxit de venda), i, d'altra banda, es deu a la diferenciació progressiva de les activitats literària, política, periodística i a la professionalització dels agents de cadascun d'aquests espais a partir de principi del segle XX. La transformació de les pràctiques polítiques amb l'arribada d'un règim democràtic amb la Tercera República també contribueix a l'allunyament dels

escriptors, aquests aristòcrates del pensament i del verb, que no amaguen el seu menyspreu enfront de la “cuina parlamentària”. No és casual que, en un moment en què el mercat del llibre experimenta una expansió i una crisi sense precedents (Charle, 1979), aquests dos fenòmens (capitalisme i democràcia) estiguen estretament associats en les representacions internes; els valors negatius que no té el primer serveixen per a estigmatitzar el segon i viceversa: interessos particulars, demagògia, clientelisme, recerca de vots, llei de mercat i llei del nombre... aquestes expressions són suficients per a resumir els principis de repulsa que dicten les representacions que els escriptors tenen del capitalisme i de la democràcia, principis que es fonamenten en la incompatibilitat dels valors que aquests dos sistemes promouen amb la concepció elitista de la pràctica literària i amb el vincle amb el llenguatge que suposa aquesta pràctica:⁸ “La llengua francesa és una llengua erudita, és aristocràtica per naturalesa i per textura; de la democràcia només li poden venir inconvenients”, deia Charles Maurras en una entrevista amb Frédéric Lefèvre el 1923.⁹ L'èxit d'*Action française* en el camp literari té molt a veure amb la doble denúncia de la democràcia i de l'imperi dels diners en les lletres, sobre la qual es funda una doctrina que dona a la política els seus títols de noblesa, arrelant-se en una filosofia social i en una teoria estètica. A despit d'aquest antagonisme entre el parlamentarisme i l'elitisme dels lletraferits, i malgrat les resistències d'una part d'ells, el vocabulari polític s'ha adaptat en la “República de les lletres”.

La transposició de les categories polítiques de dreta i d'esquerra com a esquemes classificatoris en el camp literari procedeix d'un doble moviment, el de la universalització de les categories espacials

7. Sobre el procés d'autonomització del camp literari, vegeu Pierre Bourdieu (1971 i 1992). Sobre la promoció dels valors purament estètics, Albert Cassagne (1997[1906]).

8. Frédéric Bon (1985: 561-565) ofereix una de les claus per a comprendre aquest antagonisme quan explica que, al contrari de les prescripcions de la retòrica culta, que condemna l'abundància de les figures del discurs i la sobrecàrrega del terme, el llenguatge polític abusa de figures com la prosopopeia i la metàfora, que prefereix “vulgar” i “laboriosa” més que no refinada.

9. Entrevista amb Charles Maurras, en Frédéric Lefèvre (1996: 263).

com a significants de la identitat política a principi del segle xx, i el de la legitimació de les categories polítiques com a sistema de classificació pertinent al si del camp literari.

És tot just a principi del segle quan les nocions de dreta i d'esquerra, que havien restat confinades a la pràctica parlamentària, entren en les campanyes electorals, i esdevenen les "categories primordials de la *identitat* política" (Gauchet, 1993: 408).¹⁰ Aquesta transformació del vocabulari polític és fruit de la concurrència de factors diversos, en particular l'augment del poder dels socialistes, que modifica les regles del joc parlamentari, l'emergència dels partits, l'adhesió d'una fracció dels conservadors a la República, l'aparició del "nacionalisme" i sobretot la bipolarització engendrada per l'afer Dreyfus: "Dreta i esquerra s'imposaran aleshores com els noms per excel·lència d'aquestes dues Frances, que s'enfronten apassionadament per l'essencial, la veritat, la justícia, la religió, la nació, la revolució" (Gauchet, 1993: 413). L'adopció d'aquests noms, manifesta a partir de les eleccions del 1902 en què van guanyar les esquerres, es confirma en les lluites sobre la qüestió religiosa en el moment de la separació entre l'Església i l'estat, i es generalitza a partir de les eleccions del 1906. Tot just abans de la Primera Guerra Mundial, aquest ús es consagra definitivament. Caldria relacionar aquest fenomen amb l'emergència, al tombant de segle, d'un grup de professionals de la política que van fer de mediadors en el procés de politització de la població francesa,¹¹ i amb l'increment fulgurant del tiratge de la premsa, el qual assegurava una gran difusió de les categories esmentades.¹²

10. El subratllat és de Marcel Gauchet (1993).

11. Max Weber (1959) analitza especialment l'aparició d'aquests professionals de la política. Sobre el seu paper en el procés de politització vegeu Bernard Lacroix (1985: 530).

12. El tiratge total dels diaris parisencs passa de 2 milions a 5,5 milions d'exemplars, el dels diaris provincials de 700.000 a 4 milions. Mentre que el 1889 el diari més venut, *Le Petit Journal*, s'estabilitzava, molt per damunt dels altres, en prop de 600.000 exemplars, el 1912, *Le Petit Parisien* té un tiratge de 1.295.000 (Delporte, 1999: 44-45).

La generalització de l'ús de les categories espacials com a marcadors ideològics –un factor exogen al món literari per tal com descobreix una evolució del llenguatge apte a l'activitat política en un moment en què aquesta activitat s'especialitza–, no està, doncs, menys lligada a la conjuntura històrica que ha vist nàixer els "intel·lectuals" com a grup social i com a força política: l'afer Dreyfus (Charle, 1990). La gran mobilització dels escriptors dels dos bàndols oposats, amb Maurice Barrés i Émile Zola com a figures capdavanteres, el recurs a les demandes d'ambdós sectors, la consolidació d'aquesta bipartició en els grups socials (els salons literaris es van escindir políticament) i, finalment, la seua institucionalització sota la forma d'associacions i de lligues (Lliga dels drets de l'home, Lliga per la pàtria francesa) probablement van afavorir la transposició de les ruptures polítiques com a forma de classificació pertinent en el camp literari. És sobretot el cas de la lliga d'*Action française*, fundada per Charles Maurras, a la qual Albert Thibaudet atribueix un paper de primera magnitud en l'adaptació de l'oposició dreta / esquerra al si del món de les lletres: "No és cert que [*Action française*] l'haja creat, ni tampoc l'haja fet servir habitualment. Aquest va ser més aviat el primer diari polític que va eixir d'ambients exclusivament literaris. [...]. Es va consolidar que l'hàbit de denominar els amics d'*Action française* com a escriptors de dreta i com a escriptors d'esquerra els hereus dels publicistes dreyfusians" (Thibaudet, 1932: 29).¹³

Tot i que l'afer Dreyfus va jugar el paper de catalitzador, això no és suficient per a explicar la fortuna que va tenir la classificació dreta / esquerra en el camp literari d'entreguerres. Entre la fixació d'un principi de classificació dels escriptors segons les seues actituds polítiques, la qual no és sinó una classificació més, i la legitimació del recurs al vocabulari polític com a principi de categorització que engloba les postures ètiques i estètiques, vist com a forma de demarcació de les posicions en el camp literari, hi ha un salt qualitatiu i no una relació de causa i efecte. A falta

13. Resposta d'Albert Thibaudet a l'estudi de Beau de Loménie (1931).

d'una investigació més aprofundida, ja podem plantejar els factors endògens que han afavorit aquest procés de transposició de la classificació dreta / esquerra. Com a espai on la lluita per la conservació o la transformació de les relacions de força adopta una forma oberta i torna a ocupar àmpliament la fractura entre “vells” i “joves”, “ortodòxia” i “heterodòxia”, el camp literari és un espai propici a la bipolarització, tret que comparteix amb l'àmbit polític. Aquesta especificitat sustenta, d'altra banda, la gran mobilització dels escriptors durant l'afer Dreyfus, mobilització que procedeix també de les transformacions del camp intel·lectual amb l'expansió de la universitat republicana (Charle, 1990). L'aparició d'una dreta literària, que ha contribuït a la politització del món de les lletres, tal com s'ha dit, està fortament lligada a aquestes transformacions. Però l'adopció d'una classificació dreta / esquerra en el camp literari té molt a veure amb la seua capacitat de sumar-se a les oposicions preexistents (com rere-guarda enfront d'avant-guarda), segons el procediment de la duplicació,¹⁴ i sobre la geografia literària (costat dret [*rive droite*] / esquerre [*rive gauche*] del riu). El 1929, Bernard Grasset assenyalava també: “Es diu, en pintura, «pompós» i «avantguarda», en literatura «esquerra» i «dreta». Sempre és el mateix, «a favor i en contra» d'allò que es feia ahir” (Grasset, 1929).¹⁵ Com va escriure Pierre Bourdieu:

[...] l'oposició entre la dreta i l'esquerra que, en la seua forma fonamental, concerneix la relació entre els dominants i els dominats, pot també, a costa d'una primera transformació, designar les relacions entre fraccions dominants i fraccions dominades de la classe dominant els mots “dreta” o “esquerra” prenen llavors un sentit pròxim al que adopten en expressions com ara “teatres del costat dret del riu” o “del costat esquerre”;

[aquesta oposició], en un grau suplementari de desrealització, pot servir també per a distingir dues tendències rivals d'un grup artístic o literari d'avantguarda, i així successivament (Bourdieu, 1979: 547).

Convertida en plataforma per a l'accés al gran públic, la premsa és el lloc en què s'efectuen aquestes transferències de sentit de l'univers polític al món literari, i, sens dubte, ha jugat un paper decisiu en aquest procés, projectat per determinats sectors del camp literari, que hi troben un mitjà per a assegurar la seua posició, en un moment de transformació del mercat i de les modes de consagració, amb l'aparició dels jurats literaris.

La constitució d'una extrema dreta literària al tombant de segle s'ha pogut interpretar com a signe d'ideologia de dreta del món de les lletres d'aquesta època. I, de fet, la forta mobilització ideològica de la dreta literària en aquesta època és una reacció al cientisme triomfant, a les reformes educatives (la de l'ensenyament secundari el 1902, que posa en dubte l'hegemonia de la cultura clàssica i del llatí i introdueix un itinerari modern científic), al desenvolupament de la universitat republicana i de la Nova Sorbona, a la qual s'acusa de fabricar “proletariat intel·lectual” (Bompaigne-Evesque, 1998). És també una rèplica a la difusió de l'internacionalisme socialista a l'Escola Normal Superior.¹⁶ Sota aquest vincle, l'evolució de Charles Péguy, estudiant d'aquesta universitat, socialista, dreyfusià, envers el catolicisme i el nacionalisme, trasllua les contradiccions induïdes per la seua posició entre camp universitari i camp literari. La rivalitat entre escriptors i professors –representats per l'*Académie Française*, d'una banda, i la Nova Sorbona de l'altra– pel monopoli de la legitimitat intel·lectual, en l'imaginari dels escriptors, coincideix amb la fractura social entre hereus i erudits,

14. Sobre aquest procés, que permet superposar i organitzar una sèrie d'oposicions segons una antinòmia simple i que des d'aquest punt de vista és, juntament amb l'augmentació, un dels processos predilectes de les taxonomies construïdes per les ideologies, vegeu Frédéric Bon (1985: 556-557).

15. Referència que m'ha comunicat personalment Philippe Olivera.

16. Aquesta citació, signe de la imposició d'aquesta representació en els ambients cultes, procedeix del testimoniatge de François Poncet a Agathon: “A l'Escola Normal Superior, no fa molt, es podien sentir ecos de la Internacional als corredors” (Agathon, 1995[1915]: 186).

cosa que no està deslligada de fonament social.¹⁷ En *La République des professeurs* (1927), Albert Thibaudet la identifica amb les discrepàncies geogràfiques entre París i la resta de les regions franceses, costat dret i esquerre del riu, i, evidentment, amb la polaritat política dreta / esquerra (Thibaudet, 1927). Però la realitat d'aquests vincles de concurrència entre camp literari i camp universitari i la seua traducció en el terreny polític i social no han d'ocultar les divisions internes de cadascun d'aquests universos, segons principis homòlegs, com ho testimonien els posicionaments d'uns i d'altres en l'afer Dreyfus (Charle, 1990).

Així, les fractures polítiques poden ser una manera de marcar els conflictes generacionals en el camp literari. El nacionalisme i el gust per l'ordre reivindicats per la generació que s'afirma al voltant del 1910, tal com es dedueix de l'estudi d'Agathon sobre *Les jeunes gens d'aujourd'hui* (1913), es revoltent contra l'anarquisme literari dels simbolistes de primera generació, segons explica Georges Valois:

Cap al 1895 hi hagué l'apogeu de l'anarquisme literari i filosòfic. [...] Durant deu anys, el jovent va patir la influència de tots els escriptors que representaven l'anarquia moral, intel·lectual i política. Eren socialistes, revolucionaris, anarquistes. Hi havia, certament, un altre sector de tendència tradicionalista. Però eren completament ignorats. [...] Quinze anys més tard, inversió total de les posicions.¹⁸

Aquestes fractures poden remetre una vegada més a l'aïllament dels dos circuits de producció i de difusió, l'ampli i el restringit. Les categories espacials s'ajusten així perfectament a la geografia literària que oposa, des de la primera dècada del segle, *rive droite* i *rive gauche*, gran premsa i petites revistes (*Mercure de France*, *Nouvelle Revue Française*), teatre de Boulevard i teatre

d'innovació (Odéon, Vieux Colombier), *Académie Française* i Acadèmia Goncourt, "academicisme" i "creació".¹⁹ La "guerra de les dues ribes del riu", una expressió del desenvolupament de les petites revistes, però també de l'expansió de la premsa i de la professionalització dels periodistes,²⁰ sembla que està en el punt més àlgid tot just abans de la Primera Guerra Mundial.²¹ No obstant això, aquesta expressió encara no té una traducció explícita en termes polítics. Si bé la classificació dreta / esquerra no és present en l'estudi d'Agathon del 1913 sobre *Les jeunes gens d'aujourd'hui* —la qual invoca unes vegades l'oposició tradicionalista / revolucionària i, unes altres, les famílies ideològiques (anarquista, socialista o monàrquica)— Agathon (1995[1913]), la veiem aparèixer el mateix any sota la ploma d'Alfred Capus. Aquest autor de comèdies d'èxit, que acabava de ser nomenat acadèmic, en relació amb la importància que van adquirir els premis literaris, manifesta la seua preocupació pel fet que la vinculació de l'èxit depenga cada vegada més de criteris allunyats del mèrit; i afegeix: "També és indispensable que es diga si l'obra és «de dreta» o «d'esquerra» de manera que se sàpiga immediatament a què atènyer-se segons les opinions que un té".²² Així, des d'aquest moment la identificació política de les obres és sospitosa d'intervenir en la seua selecció i avaluació, en un moment de transformació de les formes de consagració.

De fet, l'acostament entre la caracterització política de les obres i els premis literaris no és fortuït. La imposició de la classificació dreta / esquerra com

17. El reclutament dels escriptors és, en efecte, més elitista que el dels professors parisencs, com ho ha mostrat Christophe Charle (1982: 9).

18. Testimoniatge de Georges Valois en Agathon (1995[1913]).

19. Vegeu André Billy (1947a i b).

20. A partir de la fi del segle, "entre els periodistes coneguts, des d'aquest moment un de cada tres ja no té res en comú amb l'home de lletres, enfront d'un de cada cinc trenta anys abans", constata Marc Martin (1997: 61).

21. Aquesta dona lloc a un estudi de la revista *Les Marges*. Vegeu "Enquête sur la guerre des deux rives", *Les Marges*, 38-40, gener-abril del 1913. Sobre la història d'aquesta "guerra", vegeu Marie Carbonnel (2000: 97 i ss).

22. Aquestes paraules les cita Henri Dagan en el diari *Action* i es reproduïxen en la secció "Revue" de *Les Marges*, 46, 15 d'abril del 1914, p. 298.

a mode de percepció del camp literari troba un terreny d'aplicació idoni en l'aparició d'unes noves instàncies designades per a orientar el gust del públic: els jurats literaris. L'assimilació del funcionament d'aquestes assemblees d'iguals que es pronuncien amb el vot de la majoria en les pràctiques parlamentàries afavoreix la generalització de les categories de dreta i esquerra com a principi de diferenciació pertinent en el món de les lletres, especialment perquè aquestes s'afegeixen a representacions preexistents. En l'*Académie Française*, que posseïa el monopoli del reconeixement institucional fins a la fi del segle XIX, hi havia el costum de distingir dos grups: el dels escriptors "professionals" i el dels escriptors del món "amateur" (Peter, 1949).²³ L'afer Dreyfus va implicar una redistribució dels papers i l'adhesió quasi immediata de vint-i-dos acadèmics –escriptors inclosos– a la Lliga de la Pàtria francesa (Charle, 1977: 240-264). Els escriptors de l'Acadèmia es divideixen llavors entre la "dreta" i "l'esquerra" acadèmiques, bipartició que correspon *grosso modo* a la fractura política republicanisme enfront d'antirepublicanisme, però també a oposicions d'ordre literari, tema sobre el qual tornarem.

Però són sobretot les batalles electorals a l'Acadèmia Goncourt, fundada el 1903, les que fixen la tendència a percebre els assumptes literaris d'acord amb les categories d'esquerra i de dreta. Perquè, a diferència de la Cúpula, on el vot és secret, la jove acadèmia fa públic el seu escrutini. La repercussió d'aquest premi anual concedit a una novel·la, que va creixent a mesura que es converteix en un esdeveniment mediàtic i, doncs, en una aposta econòmica per l'edició, és una

novetat en el camp literari.²⁴ Transforma radicalment les formes de reconeixement i, en conseqüència, els principis de regulació del mercat editorial, mentre que la divulgació de les baralles electorals alimenta la posada en escena mediàtica de la vida literària.

L'Acadèmia Goncourt semblava predisposada a decantar-se cap a l'esquerra per la seua afiliació amb el naturalisme, per la seua oposició explícita a l'*Académie Française* i per la posició social dels seus membres, atès que el testament d'Edmond de Goncourt prohibia la cooptació de "senyors" i d'homes del món amateur. Però l'impactant posicionament d'Émile Zola a favor de la revisió amagava la divisió provocada per l'afer Dreyfus al si de l'escola naturalista (Charle, 1979, 167 i ss.). L'adhesió de Léon Daudet a *Action française* el 1904 no va tardar a dissipar l'error d'aquestes expectatives, i va consolidar l'existència de dos camps polítics a l'Acadèmia Goncourt, dins els quals el de "l'esquerra" política tenia com a portaveu Lucien Descaves, apassionat de la Comuna i conegut antimilitarista, antany perseguit per la justícia per la seua novel·la *Sous-Offs* (1889). Les estratègies dels jurats per a escapar d'aquestes classificacions polítiques no fan més que intensificar-les. El 1917 Lucien Descaves, el qual, juntament amb el seu adversari polític Léon Daudet, donava suport a la candidatura de Courteline, protegit d'Octave Mirbeau, escrivia al president Gustave Geffroy: "Jo vote fins a l'esquerra pel meu candidat de dreta (com es veu): *Georges Courteline*".²⁵

La conjuntura de la guerra va accentuar la tendència a interpretar políticament l'elecció dels jurats. El premi concedit el 1916 a *Feu* d'Henri Barbusse, va semblar

23. L'autor té en compte una altra divisió en tres grups: els "peons", o membres de l'ensenyament superior, els "caporals", poetes, autors dramàtics i altra gent de ploma, i els "ducs", grup que incloïa igualment els altres senyors i els seus amics de "l'alta plebs" (Peter, 1949: 19-20).

24. Tret del premi de poesia, fins aleshores l'*Académie Française* només concedia premis honorífics de poca visibilitat. La seua funció de reconeixement es limitava principalment a la cooptació. La creació del Gran Premi de literatura de l'*Académie Française* el 1912, i després del Premi de novel·la el 1915, és testimoni de l'adaptació de la vella institució del *quai* de Conti a les noves regles de joc imposades per la seua versió jove.

25. Carta de Lucien Descaves a Gustave Geffroy, carta del 9 [illis] 1917 (el subratllat és de Lucien Descaves). Carton R.19 Correspondència de Lucien Descaves a Gustave Geffroy, Fonds Gustave Geffroy, Archives de l'Académie Goncourt.

com una victòria del camp de l'esquerra pacifista; en canvi, el premi del 1919 –que va enfrontar Marcel Proust amb Roland Dorgelès, autor de *Croix de bois*– va ser percebut per la premsa d'esquerra, de *L'Humanité* a *L'Oeuvre*, com una victòria de la "dreta" de l'assemblea dirigida per Léon Daudet. Anticipant-se a les apostes de vot en *L'Oeuvre* del 10 de desembre del 1919, André Billy afirmava que "la lluita es circumscriurà entre dos favorits, el de la dreta, Marcel Proust, pel seu llibre *A l'ombra de les noies en flor*, i l'altre, Roland Dorgelès"; Gabriel Reuillard va tractar Proust com "l'home de món, un d'aquests visitants assidus de salons de l'alta societat, aixoplugats a l'ombra de les joves en flor –com en diuen ells–, que s'ho ha sabut fer bé en alts cercles de la dreta, molt a la dreta..."²⁶ (es veu ací l'expressió, en el camp literari, d'aquesta ideologia d'esquerra semàntica que condemna la dreta a ser anomenada i denunciada com a tal per l'esquerra). L'any següent, la tria de René Maran –en detriment de Léon Daudet– per *Batouala*, subtitulada "*Véritable roman nègre*", on l'autor denunciava els costums de l'administració colonial, va ser aclamada per la premsa d'esquerra.²⁷

Tal com mostra el cas de Marcel Proust, les categories polítiques tendeixen a distanciar-se de les actituds polítiques adoptades pels escriptors i de l'oposició entre dreyfusians i antidreyfusians –recordem que Proust havia estat dreyfusista–, però també dels continguts ideològics reals o suposats de les obres, cosa que demostra la seua adaptació al si del camp literari. És així com aquestes categories s'introdueixen en l'oposició preexistent entre dues imatges socials de l'escriptor, el refinat i el bohemí, que divideix el món de les lletres des de la Revolució Francesa (Darnton, 1983; Siegel, 1991) (Roland Dorgelès, que no era un home d'esquerra, havia format part de la bohèmia de Montmartre). A propòsit d'una crítica que André Billy havia dedicat

anteriorment a Proust en *L'Oeuvre*, la tendència del moment a interessar-se pel personatge de l'autor, per la seua edat, la seua condició social, el seu estil de vida, en comptes de tractar de l'obra, el crític d'art Jacques-Émile Blanche denunciava en *Le Figaro* un acostament als mètodes electorals: "En la crítica, s'introdueixen els «trucs» de l'agent electoral".²⁸

La nova situació política a la fi de la guerra, en una conjuntura de pèrdua relativa de l'autonomia del camp literari, troba una traducció bastant directa en el camp intel·lectual. L'internacionalisme pacifista en la seua versió comunista té també un representant de qualitat en la persona d'Henri Barbusse, que el 1919 crida a constituir una Internacional dels intel·lectuals i agafa les regnes del moviment Clarté, pròxim a les concepcions de la Tercera Internacional (Racine, 1967). En la versió humanista, l'internacionalisme pacifista està dirigit per la figura no menys emblemàtica de Romain Rolland, darrere del qual s'ha organitzat un gran nombre d'escriptors per signar la "Declaració d'independència de l'esperit". Aquesta darrera convoca de manera immediata a una reacció dels intel·lectuals nacionalistes i catòlics: el manifest titulat "Per un partit de la intel·ligència", escrit pel crític catòlic pròxim a *Action française* Henri Massis, proclama la seua adhesió a les idees conservadores i nacionalistes, i adopta com a principi "la intel·ligència nacional al servei de l'interès nacional".²⁹ Davant d'aquestes demandes àmpliament difoses, té dificultats per a fer-se escoltar el posicionament del director de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, que, al contrari, es plantejava l'objectiu "d'aturar aquest entrebanc que la guerra exerceix encara sobre les intel·ligències" i reivindicava l'autonomia dels criteris estètics (Rivière, 1919: 4). *Action française*, guanyadora de la guerra, i el Partit Comunista [francès], acabat de crear, contribueixen àmpliament a la politització de les qüestions literàries en el període d'entreguerres.

26. Citats per Micheline Dupray (1986: 195 i 196).

27. "Com en les altres assemblees, la nostra tenia una *dreta* que [Henry] Céard [pròxim a Léon Daudet] havia abandonat per unir-se al costat de l'*esquerra* de la qual –no ho dubte– semblava que jo en formava part!", comenta Lucien Descaves (1946: 524).

28. Jacques-Émile Blanche, *Le Figaro*, 22 de setembre, 1919, en Olivier Rony (1977: 49).

29. El text d'aquests dos manifestos es reproduïx en Jean-François Sirinelli (1990: 41-46).

L'ús de les categories polítiques com a forma de classificació, és a dir, com a forma de demarcació de les posicions en el camp literari, es generalitza encara més en la mesura que tracta de compensar el buit deixat per la desaparició de les escoles literàries. L'adopció d'una concepció estètica definida per procediments formals i temàtiques privilegiades –que, durant tot el XIX havien caracteritzat les estratègies de distinció dels grups–, ja no és més que el que fan les avantguardes, i fins i tot en el seu cas, no és suficient per a imposar-se en l'escena literària: és a través d'un compromís ètic –el posicionament col·lectiu contra la guerra del Rif el 1925– com el grup surrealista afirma la seua identitat i assegura la seua posició (Bandier, 1999). Fent-se ressò de l'atracció dels simbolistes per l'anarquisme, la politització d'aquesta avantguarda reforça, al seu torn, la tendència a assimilar les actituds estètiques amb les posicions ideològiques, tendència ja inclosa en l'ús mateix del terme “avantguarda”.

De manera més general, les escoles literàries deixen lloc als moviments que es reuneixen sobre una base identitària dels escriptors nouvinguts o marginals: literatura regionalista, literatura catòlica, literatura populista, literatura proletària... (Thiesse, 1991; Serry, 1998 i 2000; Péru, 1991; Ambroise, 1998). Aquestes formes de reagrupament trasllueixen generalment una relació de força desfavorable al si del camp literari –escriptors provinents de la perifèria que no arriben a forjar-se una veritable posició en l'escena parisenca, aspirants més o menys desproveïts de recursos econòmics, socials o culturals necessaris per a accedir a les instàncies de legitimació més prestigioses com la *Nouvelle Revue Française*, o per a accedir als salons i als ambients de l'alta societat; tanmateix, van acompanyades de reivindicacions ètiques, fins i tot polítiques, que els confereixen una major visibilitat i, pel fet d'adreçar-se a un públic determinat, permeten de fer-se un lloc en la producció editorial.

En el segle XIX, la literatura era sovint un trampolí cap a la política, trajectòria de la qual Maurice Barrès és encara, en aquesta data, un representant il·lustre. Al contrari, a partir del 1920, la política, tot i que sovint denigrada, va esdevenir per a molts aspirants

una forma d'accés al camp literari (en efecte, per la “porta de darrere” o per la porta de l'heteronomia), una forma de socialització, i ben aviat una forma de demarcació de posicions. Aquesta introducció de la lògica política s'ha de relacionar, d'una banda, amb la transformació de l'oferta política –les tribunes que els partits ofereixen als escriptors en la premsa d'opinió, les tasques que els confien al seu si, i la política d'obertura als intel·lectuals com la practica el Partit Comunista francès a partir del 1932– (Bernard, 1972; Prochasson, 1993)³⁰ i, d'una altra, amb les transformacions de l'edició i de la premsa. D'ara endavant les tribunes intel·lectuals tendeixen a definir-se segons la seua orientació ideològica. També veiem aparèixer en aquesta època, en estreta relació amb les estratègies dels editors a la recerca de nous públics, setmanaris politicoliteraris de gran tiratge: a la dreta; *Candide* el 1924, *Gringoire* el 1928, *Je suis partout* el 1930 (que ben aviat seria feixista), després 1933...; a l'esquerra, *Monde* el 1928 (comunista), *Marianne* el 1932 (radical), *Vendredi* el 1935 (esquerra antifeixista). De la mateixa manera, encara que limitat a un circuit de difusió més restringit, hi ha un conjunt de noves revistes de caire ideològic que es desmarquen, d'una banda, de les revistes generalistes com *La Revue des Deux Mondes* i, de l'altra, de grans revistes literàries com *Le Mercure de France* o la *Nouvelle Revue Française*. Es tracta de *La Revue universelle*, llançada el 1920 (catòlica, pròxima a *Action française*), *Clarté*, el 1921 (comunista), *Europa*, el 1923 (esquerra pacifista i després comunista), *Réaction*, el 1930 (monàrquica catòlica), *Esprit*, el 1932, (personalistes cristians), *Commune*, el 1933, (comunista), etc. En conclusió, l'experiència de la guerra, a la qual es dedica una part important de la producció novel·lesca, afavoreix la introducció de les ideologies en l'univers de la ficció –com és el cas de *Le Feu* de Barbusse, al qual el premi Goncourt va donar una gran repercussió–, però cal tenir en compte també la transformació de les pràctiques periodístiques i, en particular, l'aparició del gran reportatge, que renova els temes novel·lescos, com mostra l'exemple de les novel·les

30. Per a una anàlisi de la qüestió del Partit Comunista i dels intel·lectuals, vegeu Frédérique Matonti (2000: 405-424).

d'André Malraux dedicades a les guerres civils revolucionàries (Rieuneau, 1974).

Aquesta politització provoca resistències que, en formular-se, reforcen aquestes representacions. Així, Julien Benda denuncia, el 1927, *La traïció dels intel·lectuals* que sacrifiquen les altes exigències del seu art a les passions partidistes (Benda, 1972). El 1930, Marcel Arland lamenta aquest canvi de judici polític en el judici estètic:

No em sembla que siga menys perillosa la contaminació que la política imposa avui dia a la literatura. Els atacs de Julien Benda no han canviat res. Un escriptor, ho vulga o no, està obligat a comptar amb els partits polítics. No pot escriure un llibre sense que aquest no siga titllat d'immediat de ser de dreta o d'esquerra.³¹

L'estudi de Beau de Loménie, *Qu'appellez-vous droite et gauche?*, el 1931, consagra l'ús d'aquestes categories en el camp de la producció ideològica, fins i tot si un cert nombre de persones interrogades es neguen a considerar-les pertinents. "Només en parlar dels escriptors diem habitualment: en Tal és de dreta, en Tal és d'esquerra", respon Albert Thibaudet,³² que no es queda enrere l'any següent, en el seu llibre *Les idées politiques de la France*, un intent de classificació de les idees de "dreta" i "d'esquerra": a la dreta, situa el tradicionalisme, el liberalisme, l'industrialisme; a l'esquerra, el jacobinisme i el socialisme, a més de la democràcia cristiana que "està girant cap a l'esquerra" (Thibaudet, 1932).

De fet, la classificació precedeix en bona mesura i anuncia la forta mobilització política dels escriptors en els anys 1930, de la qual el signe –i el senyal– més visible és el posicionament de Gide, símbol de l'artista separat del món, a favor del comunisme el 1932. Aquesta politització s'accentua completament després del 6 de febrer del 1934, amb la bipartició entre una dreta

neopacifista i una esquerra antifeixista. En aquest aspecte, és significativa la importància creixent que es dóna a l'actualitat en aquest bastió de la literatura pura que és la *Nouvelle Revue Française*, sota les pressions de Gaston Gallimard, d'André Gide i de Malraux (Cornick, 1995). Malgrat els esforços del director de la *Nouvelle Revue Française*, Jean Paulhan, per mantenir un equilibri entre "dreta" i "esquerra" i preservar la publicació de tot dogmatisme, François Mauriac li recrimina el 1935 la deriva política de la revista "[...] fins i tot si la *Nouvelle Revue Française* s'haguera posicionat a la dreta, em faria l'efecte que aquesta ha perdut la seua raó de ser. [...] Potser, malauradament, s'han esvaït els temps en què una revista literària podia jutjar els esdeveniments des de prou amunt per a no resultar-ne víctima".³³ El 1937, Jean Paulhan escriu a Marcel Arland:

No puc sinó creure que el paper de la *Nouvelle Revue Française* és, ara més que mai, el de no involucrar-se directament en la lluita de partits. La baixesa de certs judicis de valor, més visible encara en *Europe*, *Commerce*, etc. que en *Candide* o *Action fr[ançaise]* (la qual sovint es jacta de ser justa), serveix bastant d'avertiment. Però almenys que la nostra imparcialitat no siga per indiferència. Voldria que la *Nouvelle Revue Française* fóra imparcial amb passió.³⁴

Però quan, el 1938, Paulhan consulta diferents col·laboradors de la revista sobre quina orientació donar-li per destacar-ne més intensament la unitat, la compara amb *Europe* i *Esprit*, en les quals "l'ànima de la revista" és segons ell "tan sensible": "I jo sé bé, afegeix, que és, ací i allà, a costa d'un catecisme polític o moral" del qual la *Nouvelle Revue Française* sempre s'ha protegit.³⁵ La política ha esdevingut una forma de demarcació i de diferenciació en el camp literari.

31. Marcel Arland, "Examen" [1930], imprés dins Arland (1952: 31-32).

32. Resposta d'Albert Thibaudet a l'estudi de Beau de Loménie (1931: 76).

33. Carta de François Mauriac a Jean Paulhan, [1935], Fonds Jean Paulhan, Archives IMEC.

34. Jean Paulhan a Marcel Arland, [principi del 1937], en Jean Paulhan, Marcel Arland (2000: 55-56). Podria ser que es tractara de *Commune* més que no de la revista literària *Commerce*.

35. Carta de Jean Paulhan a René Daumal, 11 d'abril del 1938, en Jean Paulhan (1992: 48).

Les categories de “dreta” i “d’esquerra” tendeixen a inserir-se en les oposicions literàries preexistents, que se superposen en part sense coincidir-hi completament: “d’alta societat” / “bohemi”, “vells” / “joves”, escriptors d’èxit / aspirants, rereguarda / avantguarda. Tal com s’ha vist, aquestes no sempre donen compte de les actituds polítiques efectives, però aquestes representacions, en aquest univers simbòlic, tenen igualment una força d’imposició i de prescripció en la mesura que associen amb les posicions de les expectatives particulars. Fora d’això, no estan totalment desproveïdes de fonament social, com mostren les grans tendències estadístiques.

RETRAT SOCIOLÒGIC DE L'ESCRITOR “DE DRETA” I DE L'ESCRITOR “D'ESQUERRA”

La bipolarització política del camp literari en els anys 1930 justifica que hom mire de fer una aproximació estadística a l’evolució del reclutament de la “dreta” i de “l’esquerra” en el camp literari durant el període d’entreguerres, enfocament que tindrà en compte els límits i el doble biaix que introdueixen, d’una banda, la reducció de la gamma d’actituds possibles a una oposició binària i, de l’altra, la sobreimposició d’un principi de categorització que està lluny d’esgotar-se en els assumptes pròpiament literaris. Tanmateix, la nostra recerca sobre les trajectòries de 185 escriptors en actiu entre la dècada del 1920 i la fi de la dècada del 1940, permet descarregar el pes de les característiques socials i de les posicions ocupades en el camp literari sobre les decisions polítiques dels escriptors d’entreguerres.³⁶

La major part dels escriptors “d’esquerra” es troben al si de la generació jove: més d’una tercera part tenen menys de trenta anys el 1920, mentre que els escriptors de dreta es troben en la mateixa proporció entre els de més de trenta anys, i la meitat tenen més de quaranta anys el 1920. Cal distingir entre l’extrema dreta, que atrau escriptors més joves (dos de cada cinc se situen en la franja d’edat entre els trenta-un i els quaranta anys) i la dreta conservadora, en la qual dos escriptors de cada cinc tenen més de cinquanta anys. Aquesta constatació, que corrobora la relació establerta entre l’envelliment social i la tendència al conservadorisme, s’intensifica per dos factors. El primer es relaciona amb el ritme i la forma d’evolució propis del camp literari, que, després del romanticisme, es manifesten mitjançant revolucions simbòliques. El segon factor és el trencament que imposa la guerra: com va analitzar Karl Mannheim, l’agitació social accelera la cristallització de noves generacions (Mannheim, 1990: 65-66).

L’efecte generacional es confirma pel període d’entrada en el camp literari segons la data de primera publicació: més de la meitat dels escriptors “de dreta” van començar la seua carrera literària abans de la Gran Guerra, mentre que més de tres quartes parts dels escriptors “d’esquerra” són nouvinguts en el camp literari del període d’entreguerres. D’altra banda, els efectius de l’esquerra augmenten regularment a mesura que n’arriben de nous (amb el doble de freqüència en l’esquerra que en la dreta): van passar de 39 en els anys 1920 a 58 a finals dels anys 1930 (en

36. Es tracta de preses de posició polítiques efectives. Per controlar millor els resultats, hem dividit els posicionaments polítics d’acord amb una periodització que correspon a la transformació dels esdeveniments polítics: 1920-1930, 1930-1934, 1934-1939, 1940-1944, 1944-1947, 1947-1952, 1952-1956. Ens centrarem ací en el període d’entreguerres; i per al període de l’ocupació remetem al nostre llibre *La Guerre des écrivains (1940-1953)* (Sapiro, 1999). Pel que fa als resultats dels períodes de la postguerra (especialment a partir del 1947), només tenen un valor indicatiu sobre l’evolució dels escriptors de la recerca: per a una anàlisi més aprofundida hauria calgut considerar els escriptors que van iniciar-se en el camp literari després de l’Alliberament. D’acord amb el nostre objectiu, hem reagrupat les diferents esferes d’influència segons les categories de dreta i d’esquerra (per als escriptors massa joves a l’inici del període o morts a

partir dels anys 1940 hi ha unes altres tres modalitats, que agrupen les tendències “altres / no respon”, “poc polititzat”, “no aplicable”). “L’esquerra” comprén l’extrema esquerra trotskista o similars, els comunistes i els seus companys de camí, els socialistes, els radicals socialistes i els demòcrates cristians; la “dreta” combina la dreta conservadora, l’extrema dreta (*Action française*, lligues) i les tendències feixistes; aquesta inclou el gaullisme en la postguerra. Evidentment, no es tracta únicament dels militants, sinó també dels simpatitzants. A causa de la feblesa dels efectius globals, calia procedir a uns reagrupaments un poc matuassers els resultats dels quals matisarem a partir de divisions més detallades. Per a les fonts i la construcció de les variables de la recerca, vegeu l’annex inclòs en *Sapiro* (1999: 703 i ss).

xifres absolutes); és a dir que es passa d'un escriptor de cada cinc a un escriptor de cada tres per al conjunt de la població estudiada, mentre que l'evolució del reclutament de la dreta és molt més feble (de 52 a 61, és a dir, de més d'un quart de la població a un terç d'aquesta). Però hi ha una clara evolució dels efectius en els dos camps, cosa que confirma la constatació precedent d'una politització del camp literari en els anys 1930: la taxa global dels escriptors compromesos³⁷ (de dreta o d'esquerra) augmenta prop d'un 10% després del 1934, sense incloure els nous escriptors nascuts després del 1910.

El tall generacional també es reflecteix en els llocs de publicació, segons el primer editor principal: els escriptors "de dreta" generalment publiquen en editorials nascudes a final del segle XIX (un de cada cinc en la molt conservadora Plon, un de cada quatre en Albin-Michel, Flammarion, Stock o Calmann-Lévy), mentre que prop de dos terços dels escriptors "d'esquerra" publiquen en les editorials noves que s'imposen després de la Gran Guerra: Gallimard, Grasset i després Denoël.³⁸

Però l'efecte generacional és només un dels factors de la fractura política, que ha de lligar-se amb les tendències socials. En conjunt, els escriptors "de dreta" estan millor dotats pel que fa a tota mena de capitals heretats i adquirits: es tracta d'una "elit"

social privilegiada, en comparació amb els seus col·legues "d'esquerra". Des del punt de vista dels seus orígens socials segons la professió del pare, els escriptors "d'esquerra" pertanyen generalment a la petita burgesia i a les classes populars: dos de cada cinc provenen d'aquestes classes, mentre que això només passa en un de cada deu escriptors "de dreta" fins al 1934, i aquests se situen sobretot en l'extrema dreta. No obstant això, la distància es redueix després del 1934 quan, davant de l'amenaça hitleriana i l'augment en potència del feixisme, es constitueixen grups d'intel·lectuals antifeixistes que permeten als escriptors gelosos de la seua independència de posicionar-se sense subscriure les consignes d'un partit; també quan, davant de les amenaces, el Front Popular confereix a la unió de les esquerres una respectabilitat i una legitimitat sense precedents. I si l'esquerra encara recluta dues vegades més sovint que la dreta en les fraccions més necessitades, també reuneix ara escriptors amb més rendes per origen familiar, mentre que es constata un lleuger descens de l'enrolament social de dreta, un descens que sens dubte és l'expressió de l'aparició dels moviments feixistes.

Els escriptors "de dreta" i "d'esquerra" no es diferencien per l'origen geogràfic: al voltant d'un terç han passat la infantesa a París, i la meitat fora de París, cosa que correspon a un reclutament en el camp literari que va d'acord amb la nostra població global.³⁹ Constatem, però, que els escriptors conservadors són més sovint originaris de la perifèria, mentre que la meitat dels escriptors d'extrema dreta són nascuts a París. Però els escriptors "de dreta" tenen en les seues files més efectius que s'han traslladat a París per cursar els estudis secundaris que els seus col·legues "d'esquerra",⁴⁰ fet que dona testimoni dels recursos familiars i de les estratègies educatives de les quals es

37. Militants, afiliats a un partit, simpatitzants que han fet pública la seua preferència partidista –a la manera de Gide, que va anunciar el 1932 en el seu *Journal* el seu suport al comunisme– o, més encara, simpatitzants les opinions dels quals són conegudes per al seu medi i que s'entreveuen en els seus escrits públics.

38. No obstant això, cal matisar aquesta constatació. La nostra transcripció distingeix, en efecte, entre el primer editor principal i el segon editor principal (o bé simultàniament, o bé segons una evolució en el temps). Segons la primera variable –el primer editor principal–, els escriptors "d'esquerra" són dues vegades més nombrosos en Gallimard, Grasset i Denoël que en les altres editorials. Per contra, s'observa un canvi molt definit de tendència en Grasset i Denoël quan es considera el segon editor principal, que reequilibra els percentatges dels autors de "dreta" i "d'esquerra" en aquestes editorials. Cal veure-hi, sens dubte, un efecte de la voluntat d'aquestes editorials, en els anys 1930, de desmarcar-se de les Éditions de la *N.R.F.*, que concentren el poder de consagració simbòlica en aquesta època.

39. Tret del fet que els escriptors de dreta són menys sovint originaris de les colònies o de l'estranger.

40. Més d'un escriptor de dreta de cada dos enfront de menys de dos escriptors d'esquerra de cada cinc resideixen a la capital des de l'adolescència, i el 80% dels primers són parisencs en el moment de fer els estudis superiors contra un 60% dels segons.

beneficien els primers. La dreta recluta dues vegades més que l'esquerra entre els escriptors escolaritzats en un *grand lycée* parisenc (prop de dos de cada cinc) i entre els que han fet la secundària en un institut catòlic (un de cada quatre). Els escriptors "d'esquerra" estan globalment pitjor dotats quant a capital acadèmic: dos de cada cinc no han fet estudis superiors, enfront d'un escriptor "de dreta" de cada cinc, i aquells posseeixen quasi dues vegades menys sovint un títol superior al batxillerat (40% enfront del 70% dels escriptors "de dreta"). La distància disminueix si aquests resultats es relacionen amb l'edat dels escriptors dels dos sectors, ja que els escriptors "d'esquerra", que són més joves, han estat escolaritzats en una època d'expansió de la universitat republicana.⁴¹ Observem que si els incidents durant l'etapa d'escolarització, a causa de les dificultats financeres, raons de salut, el fracàs escolar o la guerra, són globalment més freqüents en l'esquerra que en la dreta (un terç contra menys d'un quart), els escriptors d'extrema dreta han conegut la taxa més elevada de fracàs escolar (prop d'un de cada cinc, contra un escriptor "d'esquerra" de cada deu), cosa que, d'altra banda, explica el ressentiment enfront de l'escola republicana que fonamenta el seu antiintel·lectualisme. Els escriptors "de dreta" i "d'esquerra" no es diferencien de manera significativa per la naturalesa dels seus estudis superiors, però els primers han freqüentat més sovint centres d'elit com una *grande école* o una *classe préparatoire* (44% enfront de 15%). Les diferències observades pel que fa a l'origen geogràfic i la trajectòria formativa tendeixen a reduir-se a la fi dels anys 1930 de la mateixa manera com ho fa l'origen social, sense que la tendència s'invertisca, fet que confirma la constatació d'un descens relatiu del reclutament social de la dreta, mentre que el de l'esquerra va a l'alça.

En conclusió, els escriptors "de dreta" i "d'esquerra" no es divideixen significativament segons les professions que han exercit, amb l'excepció notable que els primers són dues vegades més sovint periodistes

que els segons (és el cas de més d'un escriptor "de dreta" de cada quatre en els anys 1920, i d'un de cada tres a la fi dels anys 1930), cosa que explica en part el desequilibri entre la premsa de dreta i la premsa d'esquerra, menys poderosa i menys capaç de donar llocs de treball als seus "ideòlegs", com també el fet que la dreta s'alia amb els escriptors més professionalitzats, els que viuen de la seua ploma (és a dir, de la seua producció editorial i periodística) sense estretors, i membres d'instàncies representatives de la professió (Societat d'escriptors, Societat dels dramaturgs, etc.). Els escriptors "de dreta" es recluten generalment entre aquells que han exercit o exerceixen una activitat professional en el sector privat, periodistes inclosos (entre un 36% en els anys 1920 i un 44% durant el govern del Front Popular, enfront d'un 30% i un 26% en la funció pública, respectivament); en canvi, els escriptors "d'esquerra" provenen generalment de la funció pública (entre un 28% en els anys 1920 i un 34% durant el govern del Front Popular, enfront d'un 20% i un 24% en el sector privat), però la distància, encara feble en els anys 1920, no es fa notòria fins després de l'any 1934, davant de l'amenaça del feixisme, i sobretot sota el Front Popular. D'altra banda, els adversaris de dreta se n'adonen, com demostra el menyspreu de François Mauriac respecte del "ramat dels escriptors funcionaris", "els Chamson, els Cassou, els Jean-Richard Bloch", "escambells" als peus de Malraux (Mauriac, 1947: 294). Observem que el reclutament de l'esquerra es duplica en la categoria dels escriptors que fan o han fet de professors (que passen de 4 a 9 en xifres absolutes, cosa que representa, respectivament, del 10% al 15% d'afiliació de l'esquerra en els anys 20 i a partir del 1934).

El reclutament social diferenciat de la dreta i de l'esquerra en el camp literari fa sorgir una forta correlació entre la fractura política i l'oposició vells / joves, una de les principals oposicions que estructuren el camp literari. Això mostra, a més, fins a quin punt aquesta fractura es deu a l'herència social, i il·lustra la persistència, sota una forma escassament disfressada, de l'antagonisme entre els escriptors de l'alta societat i la bohèmia literària que va observar

41. Del 1891 al 1920, els efectius dels estudiants s'han duplicat, i han passat de menys de 23.000 a quasi 50.000 (Prost, 1968: 243).

Darnton a la fi del segle XVIII. Aquest antagonisme oposa un sector d'escriptors molt professionalitzats que vivien de la seua ploma i constituïen també l'elit del periodisme (articulistes, cronistes, reporters) i els joves aspirants, resignats a realitzar tasques per a subsistir en el periodisme o en l'edició (independents, cronistes de successos, correctors, etc.); la fractura privat / públic només hi intervé, al si del camp literari, de manera secundària i tardana, amb l'arribada del Front Popular. Pensant en els primers, en l'Acadèmia i en els salons, Albert Thibaudet, seguint Alain, va oposar la *ideologia d'esquerra* política a la *ideologia de dreta* de la carrera literària: "el camí de la professió d'escriptor és a la dreta", escrivia en *La République des professeurs* (Thibaudet, 1927: 169). Amb tot, quan es compara, per exemple, els membres de l'*Académie Française* amb els surrealistes, aquesta oposició entre escriptors socialment dominants i escriptors socialment dominats, que trasllua ací l'envelliment social (intensificat per la professionalització durant la carrera), resulta útil, però no representa totes les posicions en el camp literari, i no permet particularment de copsar l'oposició –tanmateix central– de l'avantguarda consagrada, representada per André Gide. Com durant l'afer Dreyfus (Charle, 1990), la forta bipolarització política del camp intel·lectual en els anys 30 revela de fet una correlació entre l'oposició dreta / esquerra i el segon principi d'estructuració del camp literari, que enfronta, des de mitjan segle XIX, un sector relativament autònom amb un sector heterònom.

ELS FONAMENTS DE LA IDEOLOGIA LITERÀRIA D'ESQUERRA

L'oposició binària dona compte només parcialment de les complexes relacions entre literatura i política i, en reduir-les a una simple oposició social, negligeix l'efecte de mediació que exerceix el camp literari en les tries polítiques dels escriptors. Aquestes s'han de referir a un altre factor d'estructuració del camp literari: el que oposa, des de la industrialització del mercat del llibre, un sector de gran producció –sotmés a la llei del mercat i regit per les xifres de venda– a un

sector de producció restringit –preocupat per mantenir una relativa autonomia en relació amb l'economia mercantil–, i que oposa a l'èxit públic el judici dels pars com a únic fonament del valor simbòlic de l'obra (Bourdieu, 1992). Hi ha una estructura perpendicular que, com a primer factor, oposa en l'espai social les classes dominants i les classes dominades en funció del volum global del capital posseït i, com a segon factor, els que posseeixen un capital de domini econòmic i polític (poder temporal) amb els que posseeixen capital cultural o simbòlic (poder espiritual). Aquesta estructura es troba al si del camp literari, però invertida: si bé podem oposar globalment els escriptors "dominants" als escriptors "dominats" segons el volum global de notorietat, es diferencien també segons el tipus de notorietat de què gaudeixen: la notorietat en l'ordre temporal (consagració institucional, èxit de vendes, xifres de tiratge, etc.), d'una banda, i el reconeixement dels iguals com a fonament del capital simbòlic, de l'altra (Bourdieu, 1991).⁴² En l'ordre dels valors interns al camp literari, és aquest segon principi de notorietat, de tipus específic, el que triomfa.

Aquest canvi de valors és un terreny favorable a la consolidació de la ideologia d'esquerra, que en política fa girar a l'esquerra la asimetria de l'oposició cultural original (és a dir, la lateralització a la dreta que constata Hertz). I, de fet, mentre que els escriptors "de dreta" generalment es recluten entre els que tenen reputació de pertànyer a l'alta societat o els que han tingut èxit de vendes (és el cas de quasi la meitat d'ells), prop de dos terços dels escriptors que es posicionen a l'esquerra gaudeixen d'un reconeixement de tipus específic (la proporció d'escriptors poc reconeguts en la població estudiada és gairebé la mateixa en l'esquerra i en la

42. Vegeu Pierre Bourdieu (1991: 4-46) (i més en concret el gràfic de la pàg. 11). Per a l'estructura de l'espai social, vegeu Pierre Bourdieu (1979: 128 i ss).

dreta, o un poc més d'un quart.⁴³ D'altra banda, a aquesta mateixa oposició remet la representació de la dicotomia geogràfica entre *rive droite* i *rive gauche*. El 1947, André Billy escrivia, evocant la “guerra de les dues ribes”: “Qui negaria avui dia que la *rive gauche* ha acabat guanyant? Qui negaria que, en els anys posteriors al 1918, l'esperit de la *Nouvelle Revue Française* s'ha importat a l'academicisme i al *parisinisme*?” (Billy, 1947a).

La tensió entre “dreta” i “esquerra”, tal com es tradueix al camp literari, es deu a la doble naturalesa de la literatura: en la seua qualitat de producte d'una elit intel·lectual que es concep com a tal, reservada, almenys en el passat, a les classes cultivades que conformen el seu públic principal, es mostra unes vegades com un instrument de legitimació de la dominació que reforça el sentiment de superioritat i els valors de les classes dirigents, i unes altres com un producte que conté un potencial subversiu. “Potser és inútil de mirar d'extraure teories revolucionàries d'una poesia de revolta. Però l'agitació literària té quasi sempre, en si, un poder amenaçador”, escriu el crític Léon-Pierre Quint en l'època de l'Alliberament. Aquest potencial subversiu s'ha autoafirmat des del romanticisme, el qual condemna les noves generacions a distingir-se per un moviment d'eterna superació de les solucions formals adoptades pels seus majors, i a la transgressió de les rutines de llengua i d'estil. “Ego –De *dreta*, per instint; d'*esquerra*, per l'esperit, de *dreta* entre els d'*esquerra*, i d'*esquerra* entre els de *dreta*. Ací, em repugnen les idees, i allà, el gènere”, escriu el 1934 Paul Valéry en els seus *Cahiers* (Valéry: 1974: 1494). “Tinc la intel·ligència a la dreta i el cor a l'esquerra”,

deia igualment André Gide, que, a més, explica a Jean Schlumberger el 1941: “Com si no hi haguera, igual que en la literatura, «forces d'ordre i forces de llibertat», tal com molt bé dius tu –però encara més alt!– una dreta i una esquerra; i que nosaltres sabem molt bé el que volem dir quan ens oposem, ni que siga interiorment, l'un a l'altre”.⁴⁴ La tensió entre “dreta” i “esquerra”, que ací es refereix a parelles d'oposicions cultes, classicisme i romanticisme, composició i estil, obligacions i llibertat, raó i sentiment, expressa també la posició de contradicció que ocupen els representants del sector autònom. A partir del Segon Imperi, aquests es defineixen per la seua doble distància respecte de l'art burgès i de l'art social (Cassagne, 1997 [1906]; Bourdieu, 1979). El seu elitisme i el seu rebuig a subordinar el seu art a una causa extraliterària els porten a refusar els partidaris de l'art social o els seus equivalents més tardans, escriptors proletaris o representants del realisme socialista, però els escriptors més autònoms normalment es veuen relacionats amb l'esquerra per la seua lluita amb els escriptors conservadors que condemnen el potencial subversiu de les seues obres en nom de la salvaguarda de l'ordre moral i social.

Aquest combat entre escriptors conservadors i defensors de l'autonomia s'expressa a través de l'oposició entre responsabilitat i llibertat (o caràcter gratuït) que sosté el debat culte sobre l'art des del 1880 fins a l'Alliberament.⁴⁵ Durant tot aquest període, la noció de responsabilitat és àmpliament acceptada pels ideòlegs conservadors o reaccionaris que, seguint el rastre dels pensadors de la contrarevolució, consideren que els intel·lectuals són simplement suspects de ser instigadors de problemes, i miren de marcar límits al pensament crític i a la creació, el potencial subversiu dels quals els fa sospitar.

43. S'ha construït l'indicador del tipus de reconeixement tenint en compte el conjunt de les variables que tracten del tipus de consagració que s'ha codificat separatament: premis literaris, reconeixement institucional (afiliació a les acadèmies i als jurats literaris), citacions i llargària de les recensions en les antologies contemporànies, reconeixement pòstum (diccionaris actuals), etc. L'anàlisi de les correspondències que hem realitzat a partir d'aquesta població diferenciava clarament els dos tipus de personalitats, de l'alta societat i específica, i les instàncies de consagració de cadascun, les acadèmies i els premis de novel·la d'una banda, i els premis Nobel i Premi nacional de les lletres, de l'altra; vegeu Gisèle Sapiro (1999) i específicament els gràfics en l'annex.

44. André Gide, carta a Jean Schlumberger, 5 de juny del 1941, en André Gide i Jean Schlumberger (1993: 930). La primera citació s'ha tret de Lucien Combelle (1951: 51).

45. Vam desenvolupar aquesta anàlisi en una comunicació titulada “La responsabilité de l'écrivain: de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre” en el col·loqui *Pour une histoire sociale de la littérature* organitzat per Joseph Jurt, 21-23 d'octubre del 1999 (Sapiro, 2001).

És significatiu que aquesta noció de responsabilitat es teoritzara en el moment en què la República instaurava la llibertat d'expressió (Llei del 1881 de la llibertat de premsa) i començava a generalitzar l'accés al saber i a la lectura democratitzant-ne l'ensenyament. Atés que l'estat es lliurava del control de les consciències en rebutjar el poder de censura de l'Església, els homes de lletres es convertien en guardians de l'ordre moral i social al si del món intel·lectual i recordaven als escriptors les seues responsabilitats socials. El novel·lista Paul Bourget ho va tractar en el cèlebre pròleg de la seua novel·la *Le Disciple* (1889), que aspirava a il·lustrar-ho i anunciava la seua pròxima adhesió a l'Església catòlica.

La polèmica que va suscitar l'aparició de *Le Disciple* va establir els termes del debat: enfront d'Anatole France, que defensava els "drets imprescindibles" de pensament i de la llibertat d'expressió de tot sistema filosòfic, el crític Ferdinand Brunetière en *Revue des Deux Mondes* marcava els límits a l'audàcia de l'especulació intel·lectual (Louré, 1996: 55). Passa el mateix amb la literatura. Un escriptor catòlic va formular clarament aquest antagonisme durant la Gran Guerra: "la responsabilitat de l'escriptor limita els seus drets" (Fonsegrive, 1917: 73). L'experiència de la guerra i la Unió sagrada van contribuir a legitimar aquesta noció de responsabilitat en el camp literari. En nom seu, en acabar el conflicte, els escriptors catòlics i nacionalistes inicien una campanya contra André Gide i els seus imitadors agrupats en la *Nouvelle Revue Française*, condemnant el subjectivisme, el pessimisme i l'immoralisme de l'autor de *Les Caves del Vaticà*. Aquests atacs es tornaran a produir (sovint a mans dels mateixos, principalment del crític catòlic i partidari de Maurras, Henri Massis) a partir de l'arribada del règim de Vichy, d'ençà de la denominada "querelle des mauvais maîtres" (querella dels mals mestres: els escriptors més reconeguts d'entreguerres, amb Gide al capdavant, van ser acusats de tenir una part de responsabilitat en la derrota de França per haver exercit una influència negativa en el jovent (Sapiro, 1999).

Davant d'aquests atacs, els escriptors esmentats i les seues crítiques invoquen el caràcter gratuït de la

literatura, la seua manca de responsabilitat, el seu caràcter lúdic –no és més que un joc–, arguments forjats al llarg del procés del segle XIX com a mitjà per a presentar com a innocent l'autor davant dels tribunals (Prassoloff, 1989: 126-127), i que basteixen la teoria de l'art per l'art, des de la qual s'afirma l'autonomia del camp literari. Però aquestes polèmiques sovint els empenyen també a radicalitzar la seua posició, com en el cas d'André Gide, que, com a reacció als atacs dels crítics catòlics i nacionalistes (principalment Henri Massis), fa públic el seu al·legat en defensa de l'homosexualitat (*Corydon*, 1924), i més endavant, el 1932, proclama la seua simpatia pel comunisme.

"La ideologia d'esquerra" troba així un punt d'ancoratge privilegiat en una oposició estructuradora entre autonomia i heteronomia, i en la dissimetria que inclou. Davant d'una veritable "dreta" ideològica, conservadora o reaccionària, que fa d'intermediària amb els sectors dominants del camp de poder per a contenir l'autonomia de la literatura i del pensament, els defensors d'aquesta autonomia, que generalment s'uneixen al sector simbòlicament dominant del camp literari, es mobilitzen per protegir-la. Mauriac expressava perfectament aquesta dissimetria en referir-se a l'*Académie Française*, que apareixia en aquesta descripció com un model a escala reduïda del camp del poder, amb el seu sector polític i econòmic dominant, i el seu sector intel·lectual dominat:

El públic admet que en l'*Académie Française* hi ha una esquerra i una dreta. I, pel que fa a la dreta, no s'equivoca. Aquest pot ser el darrer "reducte" francès on subsisteix una dreta autèntica. I més encara: un lloc on la dreta subsisteix en estat pur. Pel que fa a l'esquerra... "Un altre comunista!" va sospirar el mariscal Pétain quan Georges Duhamel va ser elegit. Això ho diu tot. Fins i tot sota aquesta forma tan benigna, negue que existisca una esquerra a l'Acadèmia. El que passa és que hi ha alguns escriptors que desitjarien [...] fer-hi entrar altres escriptors.⁴⁶

46. François Mauriac, "L'examen des titres", *Le Figaro littéraire*, 15 d'abril del 1955, reimprès en Jean Touzot, (2000: 403).

Com hem suggerit abans, les seues lluites contra aquesta dreta ideològica condueixen els representants del sector intel·lectual més autònom a polititzar-se i a aliar-se amb l'esquerra política.

La dissimetria es deu als mecanismes de la mobilització: mentre que els escriptors conservadors fan d'intermediaris dels poders polític i religiós per imposar límits al pensament crític i a la creació, els representants del pol autònom tendeixen a universalitzar els valors que són a la base del seu *ethos* professional. Així, a l'ús de la literatura com a instrument de poder simbòlic de les forces de conservació s'oposen, habitualment, la funció crítica de l'activitat intel·lectual, la concepció de la literatura com a recerca i els valors universals de l'esperit. Per la defensa de la veritat i de la justícia es mobilitzen, rere Émile Zola i Anatole France, els partidaris de la revisió del procés de Dreyfus. En el bàndol contrari, els antidreyfusians –entre els quals hi ha Maurice Barrès, Paul Bourget i Ferdinand Brunetière (que, de tant en tant, també s'han relacionat amb l'Església catòlica)– invoquen la raó d'estat com a límit de la recerca de la veritat per part de la investigació judicial i, per descomptat, com a límit per a l'exercici de la funció crítica d'aquells que estigmatitzen com a “intel·lectuals”. Igualment, després de la guerra del 1914, el director de la *Nouvelle Revue Française*, Jacques Rivière, replica als escriptors pròxims a *Action française* que volen sotmetre la literatura al moralisme nacional que la indiferència en l'ordre del pensament i de la creació és un deure patriòtic per la salvaguarda del prestigi de França (Rivière, 1919: 4): la “indiferència” s'oposa ací implícitament a l'utilitarisme d'aquells que, en nom de la responsabilitat de l'intel·lectual, tenen ganes de sotmetre l'art i el pensament als fins externs. En els anys 30, en nom de la “defensa de la cultura”, sota la protecció d'André Gide i de Romain Rolland, es produeix la mobilització dels intel·lectuals antifeixistes, ben representats en la *Nouvelle Revue Française*, mentre que els intel·lectuals neopacifistes de dreta –entre els quals hi ha un gran nombre de membres de l'*Académie Française*– s'erigeixen en guardians de la “civilització occidental” i se

solidaritzen, per aquesta raó, amb els règims feixistes (Sirinelli, 1990). Finalment, sota l'ocupació, enfront dels intel·lectuals col·laboracionistes i partidaris de Vichy que intenten sotmetre la literatura als valors de la “Revolució nacional”, la defensa de la llibertat (i de la llibertat d'expressió) és el ressort de la mobilització dels representants del sector autònom en una oposició activa a l'ocupació nazi i al règim de Vichy, mentre que les pràctiques de “contraban” literari (el recurs a un llenguatge codificat) i de la clandestinitat tornen a la literatura tota la seua càrrega subversiva (Sapiro, 1990).

L'ADVENIMENT D'UNA ESQUERRA LITERÀRIA A PARTIR DE L'ALLIBERAMENT

Cal esperar l'Alliberament per a veure superada l'antinòmia entre “responsabilitat” i “llibertat”, heretada de Paul Bourget i que constituïa el debat intel·lectual fins aleshores. Aquesta evolució permet l'aparició d'una esquerra literària independent que esdevé un agent de ple dret en el camp de producció ideològica, assumint per complet la posició de “l'intel·lectual” en la continuïtat dels compromisos dreyfusà i antifeixista amb els quals s'identifica, però ja sense limitar-se als posicionaments puntuals lligats a afers polítics concrets. Ara jugarà un paper de primer ordre en la definició i la codificació del trencament ideològic esquerra / dreta.

La superació de l'antinòmia entre “responsabilitat” i “llibertat” és obra de la resistència literària, en el moment en què aquesta es reapropia també el moralisme nacional que la dreta nacionalista havia acaparat des de la fi del segle XIX (la defensa de la pàtria i la de la llibertat constitueixen un mateix combat per als escriptors resistents). El restabliment del sentit jurídic primer de la noció de “responsabilitat”, els processos de depuració –i, en particular, la condemna a mort de Robert Brasillach–, van provocar violents enfrontaments entre partidaris de la indulgència i partidaris de la intransigència. Aquesta divisió, que estructura la recomposició del camp intel·lectual, és en bona

mesura l'expressió de la lluita de concurrència entre la nova generació, nascuda de la Resistència (Sartre, Camus, Vercors), i els seus majors d'abans de la guerra (Paulhan, Mauriac, Duhamel). Aquesta coincideix també, és clar, amb la divisió política esquerra / dreta. A la concepció de plena responsabilitat de l'escriptor per la qual els nouvinguts intenten imposar-se en el camp literari, els antics hi oposen el dret a l'error o els límits d'aquesta responsabilitat.

Sartre completa el treball de redefinició i teorització de la noció de responsabilitat, que, en el marc de la seua filosofia existencialista, la dissocia del moralisme nacional, al qual estava històricament lligada, per lligar-la a la seua concepció de la llibertat. En decretar que l'acte d'escriure és el que compromet i en fer l'escriptor "d'una vegada per totes responsable de la llibertat humana" (Sartre, 1998: 31), Sartre porta al paroxisme la tendència dels escriptors a universalitzar els valors fundadors del seu *ethos* professional, reafirmant el principi d'autonomia en relació amb la militància dels intel·lectuals de partit que representen, en la mateixa època, Louis Aragon i Paul Éluard. Aquesta concepció, que sosté la seua teoria de la "literatura compromesa" i que s'ancora en els models del compromís d'Émile Zola a favor del capità Dreyfus i en el de la resistència intel·lectual, crea la posició que triomfa a partir del 1945 i que ocupa la revista que dirigeix (Boschetti, 1985). Si bé és cert que el llançament de *Les Temps Modernes* en Gallimard –que reemplaça la difunta *Nouvelle Revue Française*– il·lustra el canvi de paradigma cap al sector simbòlicament dominant del camp literari, de l'art pur a la "literatura compromesa", André Billy no s'equivoca quan veu en "l'ascens brillant" de Sartre el resultat de la victòria de la *rive gauche* i el triomf de "l'esperit de la *Nouvelle Revue Française*" sobre "l'academicisme" (Billy, 1947a). Però aquest canvi de paradigma permet l'arribada d'una esquerra literària autònoma respecte als partits polítics i que té un paper en la definició i en l'elaboració dels valors de l'esquerra més enllà de les seues subdivisions. El fracàs de l'intent de Sartre de crear, amb David Rousset, un partit polític d'intel·lectuals, el *Rassemblement démocratique révolutionnaire* (RDR)

el 1947, i la seua decisió de ser company de camí del Partit Comunista [Francès] durant la guerra freda, si bé expressen la dificultat de mantenir aquesta posició autònoma sense renunciar a implicar-se en el terreny polític, no han afectat el prestigi d'aquesta figura del compromís. Encarnació del que Pierre Bourdieu anomenava "l'intel·lectual total" (Bourdieu, 1980), Jean-Paul Sartre aconsegueix convertir l'escriptor d'esquerra en la figura paradigmàtica de l'intel·lectual, en un moment en què la nova bipolarització del camp literari engendrada per la guerra freda –que coincideix en gran part amb el trencament entre "indulgents" i "intransigents" sobre la qüestió de la depuració– afavoreix més que mai l'aplicació de l'oposició dreta / esquerra.

En efecte, el món de les lletres no s'havia fracturat políticament. El camp anomenat "progressista", que reuneix escriptors comunistes i no comunistes, és representat pel Comitè Nacional dels Escriptors (CNE), organisme nascut de la Resistència, *Les Lettres françaises*, *La Nouvelle Critique*, *Les Temps Modernes* i *Esprit*. Des del 1947, els escriptors comunistes inicien una campanya contra la importació de la literatura americana d'èxit i contra el retorn al mercat dels llibres dels col·laboracionistes. Elsa Triolet, que estableix les bases d'una reflexió per a la difusió del llibre progressista, en una conferència al CNE el març del 1948, es lamenta de l'absència d'una "crítica de combat" en el camp progressista.

Els intel·lectuals d'esquerra no consideren tot llibre com una arma a favor nostre o en contra nostra.

La crítica de combat dels nostres adversaris a casa nostra, se substitueix per una crítica que presumeix de no jutjar els llibres des del punt de vista de la seua qualitat artística. A casa nostra diem: és un llibre escrit per un home de gran talent, talent nociu, però, en qualsevol cas, talent. [...]

Pel que fa al judici sobre els talents i la qualitat artística, els intel·lectuals d'esquerra abracen la tesi de l'enemic i no creuen en el valor de la nostra literatura (Triolet, 1948: 74).

El camp contrari s'expressa principalment en *Le Figaro littéraire* i en *La Table ronde*, rellevat per *La Parisienne* a partir del 1953, mentre que l'extrema dreta partidària de Vichy i col·laboracionista es reorganitza, primer de manera clandestina, i després obertament des del 1948. L'apropiació del moralisme per part dels escriptors progressistes comporta una reacció de la dreta literària, que des de llavors és partidària de l'art per l'art i que en nom seu defensa "la irresponsabilitat" de l'escriptor. Aquesta dreta troba partidaris entre els membres d'una nova generació batejada com els *hussards* o húsars (Jacques Laurent, Roger Nimier, Antoine Blondin). Prenent com a objectiu la figura dominant simbòlicament de Sartre, aquests veuen en ell l'hereu de la literatura de tesi de Paul Bourget i del seu academicisme universitari en nom de l'art per l'art (Laurent, 1951). Al seu torn, es veuen caracteritzats en les columnes de *Les Temps Modernes* com a ens de tendència "feixista" (Frank, 1984: 21). Sense anar més lluny, hem pogut assenyalar el caràcter purament formal de la seua reivindicació del principi de l'art per l'art, que té com a objectiu, de fet, exculpar els escriptors col·laboracionistes condemnats en el context dels processos de depuració, i que no només contradiuen les seues activitats periodístiques, molt compromeses políticament, sinó també les seues obres, de les quals només cal desxifrar el missatge ideològic –el restabliment dels escriptors col·laboracionistes i del règim de Vichy–, així com la tria mateixa del seu gènere predilecte: la novel·la històrica (Hewitt, 1996; Simonin, 1998).

L'enfrontament entre els dos camps culmina el 1955, enmig d'una conjuntura de crisi de l'esquerra parlamentària i d'apogeu del moviment poujadista, cosa que contribueix a la codificació de la fractura ideològica dreta / esquerra. El març del 1955 *Les Temps Modernes* publica un número sobre "l'Esquerra" amb l'objectiu de comprendre'n les divisions (especialment entre la *Section Française de l'Internationale Ouvrière* SFIO i el Partit Comunista) i de fer una crida per un nou Front Popular. Ho fa, també, per reafirmar la pertinença d'aquestes categories de dreta i d'esquerra enfront de la tendència –segons l'esperit de l'època– a negar-les, particularment els de dreta. Insistent en la relativitat

de les nocions de dreta i d'esquerra una en relació amb l'altra, Claude Lanzmann escriu que l'esquerra, que és negació, rebuig, s'afirma designant la dreta i constituint-la com la seua antagonista (Lanzmann, 1955: 1626 i ss.). Per això, el número s'obri amb un llarg estudi de Simone de Beauvoir dedicat a "El pensament de dreta d'avui" (de Beauvoir, 1955).

Simone de Beauvoir analitza la retòrica de dreta: defensa de la civilització occidental, identificació del comunisme amb la barbàrie, humanisme que reserva el títol d'"Homes" només als "civilitzats" i el nega a les "masses", aquestes són les idees mitjançant les quals la burgesia confereix una aparença d'universalitat a la defensa dels seus privilegis. De Beauvoir descriu també la posició ambigua dels ideòlegs de dreta, objecte de desconfiança per a la burgesia com a intel·lectuals i especialistes, condemnats per això mateix, i en raó del seu menyspreu pel comú dels mortals i les obligacions baixament materials que recauen sobre ells, a arrecerar-se en els cels de l'idealisme per elogiar les qualitats d'una concepció abstracta de la humanitat. Segons de Beauvoir, aquests ideòlegs (Nietzsche, Spengler, Scheler, Jaspers i molts altres) ofereixen les justificacions cultes necessàries per a l'afirmació de la superioritat burgesa i per a la legitimació dels privilegis que apareixen fonamentats per natura, o com a mínim àmpliament merescuts. La seua teoria de l'elit, que exalta el sant, el geni, el superhome, l'heroi, es basa en les oposicions erudites entre mestres i esclaus, grans homes i massa, elit i poble, etc. i en la valorització del gust, de l'elegància, en resum de les qualitats per les quals aquesta elit afirma la seua distinció, és a dir, la seua distància i la seua diferència de la resta dels mortals. I és aquest rebuig de la llei del nombre, i per tant de les lleis estadístiques, el que els porta a respondre a la ciència, en nom de la singularitat i l'atzar, malgrat que la burgesia hi creu, en la ciència. És també en aquestes concepcions on s'ancora el seu antiintel·lectualisme, ja que ells prohibeixen a les masses l'accés a la cultura i al saber. L'art, dipositari dels valors eterns accessibles a una minoria d'escollits, és el terreny predilecte d'aquestes ideologies, i no deixen d'esgrimir l'amenaça de mort que comporta la igualtat social. No obstant

això, l'home d'esquerra, escriu Simone de Beauvoir, lluny d'acceptar aquesta annexió de l'art per part de la burgesia, la rebut particularment perquè en el passat la literatura "va constituir sovint una autèntica revolta contra la burgesia: només cal citar Rimbaud, Mallarmé, els surrealistes" (de Beauvoir, 1955: 2234). D'altra banda afegeix, des de la fi de l'última guerra els escriptors de dreta s'identifiquen amb la literatura a condició que aquesta no estiga compromesa, fins i tot quan, sota l'ocupació, quan ells es pensaven que estaven del costat dels vencedors, havien recriminat als intel·lectuals el fet que s'hagueren mantingut al marge de la bullícia. En descobrir la seua estratègia, de Beauvoir mostra la inconseqüència de la seua reivindicació de l'art per l'art respecte del caràcter molt compromés dels seus escrits i de les seues obres.

Com a resposta al número sobre "l'Esquerra" de *Les Temps Modernes*, el juny del 1955 *La Parisienne*, revista dirigida per Jacques Laurent i plataforma dels *hussards*, publica sota el títol "*Existe-t-il un style littéraire de droite?*", la gravació d'una discussió entre Jacques Audiberti, Antoine Blondin, Jacques Laurent, Félicien Marceau, Roger Nimier i Paul Sérant, reunits per André Parinaud. Els *hussards* rebutgen l'etiqueta de dreta que els ha assignat *L'Express* (que representa aleshores l'esfera d'influència afí a Mendès). La seua tàctica consisteix a demostrar la inanitat de l'oposició dreta / esquerra pel fet de la seua reversibilitat en el temps (per exemple, Paul Sérant explica: "Fins a la darrera guerra, la dreta defensava la ciutat i l'esquerra, l'individu. Després de la guerra, sembla que siga una mica el contrari", Laurent, 1989[1955]) o fins i tot a fer-ne objecte de mofa (Jacques Laurent la redueix també a una qüestió de llenguatge: "Abans hi havia un sistema molt simple per a distingir la gent de dreta i la d'esquerra. Pel que fa al transatlàntic *Normandie*, la gent de dreta en deia *La Normandie*, en femení, i la gent d'esquerra deia *Le Normandie*, en masculí. Heus aquí una paradoxa que encantarà als redactors de *L'Express*, acostumats a jutjar sumàriament") (Ibid., pàg. 140).

En terreny literari, reivindiquen el caràcter "gratuït" contra el moralisme del "novel·lista d'esquerra". Aquest, explica Jacques Laurent, "no oblida els

imperatius del seu partit en el moment en què ha de fer que un jove i una jove vagen al llit junts" (Ibid., pàg. 143). Segons ell, "l'escriptor d'esquerra" sotmet la literatura a fins que li són aliens, sacrificant les regles de l'art a la ideologia en encarnar els seus adversaris en els personatges novel·lescs caricaturitzats, a l'inrevés d'un Marcel Aymé, que en *Uranus* ha sabut –diu ell– representar un comunista "de manera simpàtica" (Ibid., pàg. 151). "L'escriptor de dreta" es caracteritzaria, per a ell, per la seua llibertat. De fet, Jacques Laurent el defineix com aquell que no accepta directrius, que escriu sense atenir-se a un codi, reconeixent que "aquesta definició només té sentit enfront d'una esquerra militant" (Ibid., pàg. 146). L'escriptor de dreta és, segons Jacques Laurent, un escriptor còmic, que té estil i es preocupa per la llengua i per la forma per damunt de tot. "L'escriptor d'esquerra, en canvi, aspira a escriure com ho fa tothom en la mesura que vol expressar un pensament col·lectiu" (Ibid., pàg. 148).

Pel que fa a l'estil, Jacques Audiberti no dubta a oposar les qualitats "aristocràtiques": la naturalitat, la fluïdesa, el "to eurdit desimbolt, deliberadament matusser, en el qual es recupera el llenguatge parlat d'una alta societat altiva i benparlant", enfront del "martelleig laboriós, sabater, ferrer, «proletari» d'alguns, Michelet, Hugo, Péguy". El que diu a continuació, que desenvolupa aquesta sèrie d'oposicions cultes entre l'esperit i la manera, el que es fa amb facilitat i el que es fa a base de treball, la desimboltura i l'esperit de serietat, mereix una llarga citació:

Aquells, per una espècie d'obsessió material i quadriculada de la frase independentment dels vents que els guien, aquells suggereixen la CGT. [...] Aquests ferrers prosòdics engendren Jaurès. Zola tusta a la seua porta. Aquells mostren sense parar els seus braços, la seua suor. Tenen, com a mínim, un predecessor, Bossuet. En efecte, Bossuet, com Hugo, feia valdre el múscul. Aixecava el martell. Però Stendhal [...], com Saint-Simon, encara que passa la vida escrivint, sembla que no té temps d'escriure, ocupat en cites, banys, pedicures, arquebisbes. Leconte

de Lisle, que treballava els seus versos sota un torn, seria un escriptor d'esquerra. De dreta, Jean Paulhan, malgrat que fingeix que escriu amb la punta dels dits. De dreta també, Drieu la Rochelle, sempre als límits de les faltes d'ortografia, bé per dandisme subtil, bé per brillant deixadesa.

Si els *hussards* rebutgen l'etiqueta de dreta és pel descrèdit en què està sumida la dreta ideològica des de l'Alliberament, com reconeixia Audiberti. Quan explica que li desagradaria ser identificat amb la dreta, mentre que l'etiqueta d'esquerra no li pesaria (trobem ací la ideologia semànticament d'esquerra), Audiberti intenta desmarcar-se dels "escriptors de dreta professionals i pròpiament dits, ahir un Jacques Bainville, avui un Pierre Boutang, [que] s'anomenen, afortunadament, d'extrema dreta, cosa que permet no confondre'ls amb els escriptors amb disposició individualista" (Ibid., pàg. 148). Pierre Boutang no deixa de respondre a això en el número que *La Parisienne* dedica a "la Dreta" uns anys més tard: "[...] qualsevol servei que haja pogut oferir després del 1944 una determinada jove dreta frívola, per exemple en *La Parisienne*, no haurà retardat el moment ni la posada en pràctica d'una veritable reacció als mites de l'esquerra triomfant" (Boutang, 1956: 537).

Aquest número de *La Parisienne* sobre "la Dreta", aparegut al desembre del 1956, constitueix la veritable resposta al de *Les Temps Modernes* sobre "l'Esquerra". Jacques Laurent hi denuncia vigorosament un projecte que ha "mobilitzat contra la dreta d'una manera laboriosa tot allò que podem esperar d'una mala fe alliçonadora" (Laurent, 1989[1955]: 519), i ha reactivat així la vella oposició entre creador i professor, *auctor* i *lector*, creació i imitació, invenció i repetició, talent i dedicació, genialitat i destresa, elegància i pedanteria, facilitat i esforç, hereu i erudit. A aquest sistema d'oposicions remetien les representacions de les diferències entre un estil de dreta i una escriptura d'esquerra esmentades més amunt (i no és casualitat que s'haja escollit Péguy, estudiant becat de l'Escola Normal Superior, per a il·lustrar la segona). L'enfrontament entre *La Parisienne* i *Les Temps Modernes* reviu, doncs, l'oposició estructural

entre l'home de lletres i l'intel·lectual subjacent en els posicionaments durant l'afer Dreyfus. Però, com reconeixia com a conclusió François Nourissier, aquest número de *La Parisienne* fa molta pudor a antiquat, entre aquells que rebutgen la fractura dreta / esquerra (Jacques Laurent), els doctrinaris que es referien al passat (Pierre Boutang, que lamenta l'absència d'elaboració d'una "teoria del bé comú nacional" p. 357, Pierre Andreu, nostàlgic de la temptativa de síntesi, abans de la guerra del 1914, entre monàrquics i sindicalistes), i els testimonis decebuts d'antics homes d'extrema dreta que expressen el seu penediment per haver abandonat els cels de la literatura (Claude Elsen, "Le ci-devant"; Robert Poulet, "Adieu au fascisme").

La dreta literària haurà d'esperar fins a la guerra d'Algèria per a tornar al seu nacionalisme una "credibilitat" que la seua adhesió a Vichy o al col·laboracionisme i el seu combat contra la Resistència havia sotragat durant molt de temps. Una vegada més, la forta bipolarització de la qüestió política es presta bé a l'aplicació de la fractura dreta / esquerra en el camp intel·lectual, i la nova oposició coincideix àmpliament amb les discrepàncies anteriors. Aquesta cristal·litza en la tardor del 1960 en una nova batalla de manifestos. La "declaració sobre el dret a la insubmissió en la guerra d'Algèria" (Manifest dels 121) uneix l'esquerra existencialista, els surrealistes i l'avantguarda constituïda pels novel·listes del *Nouveau roman*, que, malgrat el seu rebuig de la "literatura compromesa" i la seua voluntat de separar novament art i política, reprenen pel seu compte la concepció sartriana de la responsabilitat de l'escriptor com a home (com a ciutadà, diuen ells) (Simonin, 1996). Enfront d'això, els defensors de "l'Algèria francesa" i "d'Occident" es reuneixen per signar el "Manifest dels intel·lectuals francesos": en aquesta llista, on els *hussards* són amb diferència els més joves, aquests es relacionen amb la dreta acadèmica.⁴⁷

47. Els dos manifestos estan reimpressos en Jean-François Sirinelli (1990: 210-215).

Atés que remet a l'oposició entre dominants i dominats, la dicotomia dreta / esquerra s'aplica particularment bé al camp literari en què, igual com en el camp polític, la lluita per la conservació o la transformació de les relacions de força resta oberta. La forta tendència del camp intel·lectual francès a bipolaritzar-se, com hem vist, l'ha fet particularment permeable a aquestes categories polítiques. Amb tot, l'anàlisi en termes de "dreta" i "esquerra" no pot precedir ni en cap cas ha de precedir l'estudi dels principis d'estructuració propis d'aquest univers simbòlic, en què aquesta anàlisi s'afegeix a les oposicions preexistents. Així, l'oposició dominants / dominats, que remet en un primer moment al volum global de la notorietat, s'especifica després segons el tipus de notorietat, simbòlica, d'una banda, econòmica i política, de l'altra, i torna a la dicotomia autonomia / heteronomia. La ideologia d'esquerra del camp literari tendeix a la posició dominada que ocupa en el camp del poder (enfront dels detentors del capital econòmic i polític) i en el canvi de valors que ha implicat el procés de la seua autonomització: rebuig de la lògica econòmica i

de les formes de legitimació de l'alta societat). L'afinitat dels defensors de l'autonomia amb l'esquerra es basa en la seua tendència a oposar els valors dels sectors temporalment dominants i els que fonamenten el seu *ethos* intel·lectual (esperit crític, recerca de la veritat, etc.), però aquesta afinitat s'intensifica en la confrontació amb els ideòlegs conservadors, que s'han erigit en censors dels iguals en el moment de la liberalització de la premsa i de l'augment del públic potencial, a través de la noció de responsabilitat i del moralisme nacional. L'apropiació d'aquesta noció per part dels escriptors resistents i la seua dissociació del moralisme nacional per part de Sartre van permetre l'adveniment d'una esquerra literària després de l'Alliberament. Encara que queden per determinar les raons de l'atenuació de la fractura política al si del món de les lletres des de la fi dels anys 70, es pot constatar que aquesta continua estructurant el camp intel·lectual francès (Duval et al., 1998). Així, en imposar una problemàtica política al pol autònom per a limitar els drets de la literatura i del pensament, la dreta intel·lectual va crear els seus adversaris més temibles.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Agathon (1995[1913]). *Les jeunes gens d'aujourd'hui*. París: Plon, 1913, reed. Imprimerie Nationale, presentació de Jean-Jacques Becker.
- Ambroise, J.-C. (1998). *Henry Poulaille et le mouvement français pour la littérature prolétarienne. Position littéraire, représentations, prises de positions politiques 1925-1944*, tesi doctoral, Université Rennes I.
- Arland, M. (1952). *Essais & Nouveaux essais critiques*. París: Gallimard.
- Bandier, N. (1999). *Sociologie du surréalisme 1924-1929*. París: La Dispute.
- Benda, J. (1927). *La Trahison des clercs*. París: Grasset, 1927 [Trad. cat., *La traïció dels intel·lectuals*. València, Bromera, 1995].
- Bernard, J.-P. (1972). *Le Parti communiste français et la question littéraire 1921-1939*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Billy, A. (1947a). Rive gauche et rive droite. – Une grande révolution du goût, *Le Figaro littéraire*, 1 de novembre del 1947.
- Billy, A. (1947b). *Le Pont des Saints-Pères*. París: Fayard.
- Bompaigne-Evesque, C.-F. (1988). *Un débat sur l'Université au temps de la Troisième République. La lutte contre la Nouvelle Sorbonne*. París: Aux amateurs du livre.
- Bon, F. (1985). Langage et politique. En M. Grawitz, i Leca, J. (dir.), *Traité de science politique*, 3. París: PUF.
- Boschetti, A. (1985). *Sartre et les Temps modernes*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1971). Le marché des biens symboliques, *L'Année sociologique*, 22, 49-126.
- Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. París: Minuit.
- Bourdieu, P. (1980). Sartre, *London Review of Books*, 2, 11-12.

- Bourdieu, P. (1991). Le Champ littéraire, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89.
- Bourdieu, P. (1992). *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Boutang, P. (1956). Bilan et avenir, *La Parisienne*, La Droite, octobre del 1956.
- Carbonnel, M. (2000). *Modernité de la critique et critique de la modernité: débats et représentations autour de la crise de la critique littéraire française (1880-1930)*, Paris: EHESS.
- Cassagne, A. (1997 [1906]). *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris: Champ Vallon.
- Charle, C. (1977). Champ littéraire et champ du pouvoir, les écrivains et l'affaire Dreyfus, *Annales (ESC)*, 2, 240-264.
- Charle, C. (1979). *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme. Roman. Théâtre. Politique*. Paris: Presses de l'ENS.
- Charle, C. (1982). Situation du champ littéraire, *Littérature*, 44.
- Charle, C. (1990). *Naissance des intellectuels 1880-1900*. Paris: Minuit, 1990.
- Combelle, L. (1951). *Je dois à André Gide*. Paris: Frédéric Chambriand.
- Cornick, M. (1995). *The Nouvelle Revue Française under Jean Paulhan, 1925-1940*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.
- Darnton, R. (1983). *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle*. Paris: Gallimard/Seuil.
- de Beauvoir, S. (1955) La pensée de droite aujourd'hui, *Les Temps Modernes*, La Gauche, 112-113, 1539-1575.
- de Loménie, B. (1931). *Qu'appellez-vous droite et gauche?*. Paris: Librairie du Dauphin.
- Delporte, C. (1999). *Les Journalistes en France (1880-1950). Naissance d'une profession*. Paris: Seuil.
- Descaves, L. (1946). *Souvenirs d'un ours*. Paris: Éd. de Paris.
- Dumont, L. (1990). Sur l'idéologie politique française. Une perspective comparative, *Le Débat*, 58, gener-febrer, 128-159.
- Dupray, M. (1986). *Roland Dorgelès. Un siècle de vie littéraire française*. Paris: Presses de la Renaissance.
- Duval, J. et al. (1998). *Le Décembre des intellectuels français*. Paris: Liber-Raisons d'agir, 1998.
- Fonsegrive, G. (1917). *De Taine à Péguy. L'évolution des idées dans la France contemporaine*. Paris: Bloud et Gay.
- Frank, B. (1984). *Grognards et Hussards, [Les Temps modernes, 1952]*. Paris: Le Dilettante.
- Gauchet, M. (1993). La droite et la gauche. En Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, III: Les France, 1. Conflits et partages (pp. 395-467). Paris: Gallimard.
- Gaxie, D. (1978). *Le Cens caché. Inégalités culturelles et ségrégation politique*. Paris: Seuil.
- Gide, A., i Schlumberger, J. (1993). *Correspondance 1901-1950*. Paris: Gallimard.
- Grasset, B. (1929). *La Chose littéraire*. Paris: Gallimard.
- Haskell, Francis (1989). L'art et le langage de la politique. En *De l'art et du goût. Jadis et naguère*. Paris: Gallimard.
- Hertz, R. (1970 [1928]). La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse. En *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: PUF, 84-109.
- Hewitt, N. (1996). *Literature and the right in postwar France. The Story of the Hussards*. Washington / Oxford: Berg.
- Lacroix, B. (1985). Ordre politique et ordre social. En *Traité de science politique*, 1.
- Lanzmann, C. (1955). L'homme de gauche, *Les Temps Modernes*, La Gauche, 112-113, 1626 i ss.
- Laponce, J.A. (1981). *Left and Right. The Topography of political perceptions*. Toronto/Londres: University of Toronto Press.
- Laurent, J. (1951). Paul & Jean-Paul, *La Table ronde*, febrer del 1951, 22-53.
- Laurent, J. (1989[1955]). *Les Années 50*. Lió: La Manufacture.
- Lefèvre, F. (1996). *Une heure avec....* Paris: Gallimard, 1924-1929, reed. selectiva presentada i anotada per Nicole Villeroux, Nantes, Siloë.
- Loué, T. (1996). Les fils de Taine entre science et morale. À propos du *Disciple* de Paul Bourget (1889), *Cahiers d'histoire*, 65.
- Mannheim, K. (1990). *Le Problème des générations*. Paris: Nathan.
- Martin, M. (1997). *Médias et journalistes de la République*. Paris: Odile Jacob.
- Matonti, F. (2000). Les intellectuels et le Parti: le cas français, a Michel Dreyfus et alii (dir.), *Le Siècle des comunismes* (pp. 405-424). Paris: L'Atelier.
- Mauriac, F. (1947). *Journal 1932-1939*. Paris: La Table Ronde.
- Nourissier, F. Les maladies de la droite, *La Parisienne*, 603-608.

- Paulhan, J. (1992). *Choix de lettres, t. II, 1937-1945. Traité des jours sombres*. París: Gallimard.
- Paulhan, J. i Arland, M. (2000). *Correspondance 1936-1945*. París: Gallimard.
- Péru, J.-M. (1991). Une crise du champ littéraire français: le débat sur la littérature prolétarienne, 1925-1935, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 89, 47-65.
- Peter, R. (1949). *L'Académie française et le XXe siècle*. París: Librairie des Champs Élysées.
- Prassoloff, A. (1989). *Littérature en procès: la propriété littéraire sous la monarchie de Juillet*, tesi doctoral. París: EHESS.
- Prochasson, C. (1993). *Les Intellectuels, le socialisme et la guerre (1900-1938)*. París: Seuil.
- Prost, A. (1968). *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*. París: Armand Colin.
- Quint, L.-P. (1945). Les écrivains devant la société, *Les Lettres françaises*, 26 de maig del 1945.
- Racine, N. (1967). Une revue d'intellectuels communistes dans les années vingt: *Clarté* (1921-1928), *Revue française de science politique*, 17(3), 484-519.
- Rémond, R. (1982). *Les Droites en France*. París: Aubier.
- Rieuneau, M. (1974). *Guerre et révolution dans le roman français 1919-1939*. París: Klincksieck.
- Rivière, J. (1919). La Nouvelle Revue française, *La Nouvelle Revue Française*, 69.
- Rony, O. (1977: 49). *Les Années roman 1919-1939. Anthologie de la critique romanesque dans l'entre-deux-guerres*. París: Flammarion.
- Sapiro, G. (1999). *La Guerre des écrivains (1940-1953)*. París: Fayard.
- Sapiro, G. (2001). La responsabilité de l'écrivain: de Paul Bourget à Jean-Paul Sartre. En M. Einfalt, i Jurt, J. (dir.), *Le Texte et le contexte. Analyses du champ littéraire français XIXe-XXe* (pp. 219-240). Berlín: Arno Spitz.
- Sartre, J.-P. (1998). *La Responsabilité de l'écrivain*. París: Verdier.
- Seigel, J. (1991). *Paris-Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise 1830-1930*, trad. fr. París: Gallimard.
- Serry, H. (1998). Les écrivains catholiques dans les années 20, *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 124, 80-87.
- Serry, H. (2000). *L'Invention de l'écrivain catholique. Le mouvement de renaissance littéraire catholique (1880-1933). Contribution à une sociologie du renouveau*, tesi doctoral. Université Paris X-Nanterre, 2 vols.
- Simonin, A. (1996). La littérature saisie par l'Histoire. Nouveau Roman et guerre d'Algérie aux Éditions de Minuit. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 111-112, 69-71.
- Simonin, A. (1998). 1815 en 1945: les formes littéraires de la défaite, *Vingtième siècle*, 59, 48-61.
- Sirinelli, J.F. (1990). *Intellectuels et passions françaises. Manifestes et pétitions au XXe siècle*. París: Fayard.
- Stendhal, (1972). *Salon de 1824*, a *Mélanges*, III, Peinture, Oeuvres complètes. Ginebra: Éditio-Service.
- Thibaudet, A. (1927). *La République des professeurs*. París: Grasset.
- Thibaudet, A. (1932). *Les Idées politiques de la France*. París: Stock.
- Thiesse, A.-M. (1991). *Écrire la France. Le mouvement régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*. París: PUF.
- Touzot, J. (dir.) (2000). *François Mauriac*. París: L'Herne.
- Triolet, E. (1948). *L'Écrivain et le livre ou la suite dans les idées*. París: éd. Sociales.
- Valéry, P. (1974). *Cahiers*, t. II. París: Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade.
- Weber, Max (1959). *Le Savant et le Politique*, trad. fr. París: Plon, 1959 [Trad. cat. *La ciència i la política*, València, PUUV, 2005].

NOTA BIOGRÀFICA

Gisèle Sapiro és investigadora del CNRS al Centre de Sociologia Europea i és professora a l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París. És especialista en sociologia dels intel·lectuals i la literatura, ha publicat diversos articles sobre aquesta temàtica entre els que destaca el seu llibre sobre els escriptors durant l'Ocupació *La guerre des écrivains 1940-1953* (París: Fayard, 1999).

Usos i abusos de la creativitat. Sociologia dels processos creatius, transicions a l'entorn digital i polítiques creatives

Juan Arturo Rubio-Arostegui

UNIVERSIDAD ANTONIO DE NEBRIJA

jrubioa@nebrija.es

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

juan.pecourt@uv.es

Joaquim Rius-Ulldemolins

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

joaquim.rius@uv.es

Rebut: 14/05/2016

Acceptat: 1/11/2016

RESUM

La creativitat és una noció que genera una creixent atenció en les ciències socials. Una atenció que corre paral·lela al debat sobre les potencialitats per al desenvolupament econòmic i social de la creativitat com a habilitat professional o com a indústria. No obstant això, de forma creixent sorgeixen lectures crítiques dels abusos d'aquest concepte per a legitimar una digitalització abrupta del camp cultural i la instrumentalització de la cultura per interessos econòmics. Aquest article, a partir de les aportacions de diversos autors de la sociologia (Bourdieu, Collins i Menger) intenta replantejar en quines condicions es pot desenvolupar la creativitat i com el marc de la digitalització i la instrumentalització està alterant —no sempre en un sentit positiu— les estructures i els marcs d'interacció del camp artístic que afavoreixen el desenvolupament de la creativitat.

Paraules clau: creativitat, política cultural, digitalització, elefants blancs.

ABSTRACT. *Uses and Abuses of Creativity. The Sociology of Creative Processes, Digital Transitions and Creative Policies*

The notion of creativity has attracted growing attention in the social sciences. This interest runs parallel to the debate on creativity's potential for the economic and social development of professional skills and cultural industries. However, critical interpretations of this concept have arisen because, as some commentators have argued, it may be used to legitimise abrupt digitisation and instrumentalisation of culture, supported by economic interests. This paper compares the contributions made by several cultural sociologists (Bourdieu, Collins and Menger), who attempt to rethink under what conditions creativity can flourish, and how the digital paradigm and its instrumentalisation is altering (not always positively) the cultural structures and interaction frameworks that foster creativity.

Keywords: creativity, cultural policy, digitalisation, white elephants.

SUMARI

Introducció

Concepcions de la creativitat i perspectiva sociològica

La noció de creativitat en les ciències socials

· La creativitat en els camps culturals:
l'aportació de Pierre Bourdieu· La creativitat i els rituals d'interacció:
l'aportació de Randall Collins· Actes de valoració i mecanismes de selecció
institucional: l'aportació de Pierre-Michel MengerTransició a l'entorn digital i retòrica de la creativitat
davant l'anàlisi sociològica dels autors: estructures,
interaccions i creativitat· La creació com a procés col·lectiu i la creació de valor
cultural i econòmic: el rol dels intermediaris

· Creadors i intermediaris: un sistema interdependent

· Creadors, intermediaris i creació: un sistema
interdependent

Creativitat i política cultural: usos i abusos d'un paradigma

· L'emergència del discurs sobre creativitat i innovació en
la política cultural· Instrumentalització de la cultura sota el paradigma de la
ciutat creativa· Abusos del paradigma de la ciutat creativa: els "elefants
blancs creatius"

Notes finals

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Juan Arturo Rubio-Arostegui. Universidad Antonio de Nebrija, Madrid. Facultad de Artes y Letras. Campus de La Berzosa: c/ del Hostal, 28240 Hoyo de Manzanares (Madrid).

Suggeriment de citació / Suggested citation: Rubio, A., Pecourt, J., Rius-Ulldemolins, J. (2016). Usos i abusos de la creativitat. Sociologia dels processos creatius, transicions a l'entorn digital i polítiques creatives. *Debats. Revista de cultura, poder i sociedad*, 130(2), 125-145.

INTRODUCCIÓ

La creativitat —el seu origen, els usos i els efectes— s'ha convertit en un dels principals objectes de debat en les ciències socials. Això es deu a un conjunt de factors com ara el paper creixent que s'atorga a les anomenades indústries culturals i creatives en l'esfera de la producció i el consum. Però també a la mateixa potència de la creativitat com a discurs que, en tant que recurs líquid, s'imbrica amb els discursos educatius basats en les noves didàctiques i el paper central de l'aprenentatge dels estudiants o en el maneig de competències de la personalitat i en la intel·ligència emocional, a més del coneixement expert, per poder sobreviure en el món laboral, per posar alguns exemples.

Des del nostre punt de vista, els debats sobre la creativitat prenen una posició substantivista i ignoren o passen per alt les condicions socials en què sorgeix i es desenvolupa, d'una banda, i els racons i les potencialitats que té aquest discurs més enllà del seu paper en les arts i les indústries culturals, de l'altra. A més, la posició celebratòria sobre la creativitat com una fórmula per a resoldre els problemes de les societats postfordistes passa per alt els efectes desestructurants que pot tenir aquest discurs. Sobretot,

quan s'interrelaciona i s'amalgama amb altres discursos imperants com ara l'educatiu, com acabem d'assenyalar, o d'altres com el del management o el de la innovació (Alonso i Fernández Rodríguez, 2013) i els seus efectes en alguns processos de canvi a la cultura digital. En el cas que aquí ens ocupa, posarem de manifest que també hi ha hagut un abús d'aquests discursos sobre la creativitat per dissenyar i legitimar projectes, infraestructures, esdeveniments o clústers creatius. I això sense tenir en compte les condicions socials de desenvolupament de la creativitat, com les que estableixen les principals aportacions de la sociologia de la creativitat.

En aquest article, en una primera part, presentarem una anàlisi de l'estudi sociològic de la creativitat i com la producció de valor cultural s'ha abordat des de diferents corrents: d'una banda, el corrent durkheimià, centrat en la configuració de ritus institucionalitzats que contribueixen a focalitzar l'interès simbòlic (Collins, 2009) i, d'altra banda, el corrent weberià, que analitza la configuració social del geni (Menger, 2010). En aquest treball prendrem idees d'ambdós corrents, amb especial atenció a les aportacions de Bourdieu i Collins, que segueixen l'estela de Durkheim, i de

Menger, més proper a les posicions weberianes. A la segona part, es contrastaran les principals tesis de l'anàlisi sociològica amb les concepcions sobre la transició a l'entorn digital. Es desenvoluparà en aquest sentit una crítica del discurs ciberutòpic, que defensa les bondats digitals en la cultura del segle XXI. I, finalment, s'analitzarà com el discurs sobre la creativitat ha impregnat el desenvolupament territorial i ha conduït al desenvolupament de grans projectes que podem qualificar d'"elefants blancs culturals".

CONCEPCIONS DE LA CREATIVITAT I PERSPECTIVA SOCIOLÒGICA

En corrents de pensament molt diversos, la creativitat es considera un atribut essencial de l'acció i una condició necessària, si no indispensable, per a influir en el canvi social. No obstant això, en definir les seves característiques bàsiques, les diferències entre escoles i disciplines resulten tan cridaneres que semblen referir-se a diferents àmbits de l'experiència humana. Així, per exemple, en les tradicions de l'antiguitat, des de la Grècia clàssica a l'edat mitjana, associaven la creativitat amb creences de caràcter espiritual i místic (Mark A. Runco i Albert, 1999). Per a ells la creativitat era una realitat divina i sobrenatural, una manifestació de Déu o una qualitat excepcional que Déu imposava en certs individus elegits. El concepte grec de la *techné* es transforma en la cultura creacionista-medieval, desposseint-ne l'home per esdevenir una propietat exclusivament divina. La Grècia clàssica emfatitzava la font metafísica de tot assoliment creatiu i creia en l'existència del dimoni individual, una mena d'esperit que guiava l'acte de la creació (Misztal, 2009). En la modernitat, l'aparició del concepte d'individu i el procés de secularització que s'inicia en la modernitat filosòfica (Descartes), entre altres factors, porten noves formes de tractament de la creativitat i tornen a inserir l'activitat creativa en l'home, lligada a les capacitats de l'home i al seu talent (empirisme anglès, idealisme alemany: Kant i Schelling). En èpoques més recents, s'insisteix en la importància de la creativitat i l'originalitat com a

element fonamental del desenvolupament econòmic i de la construcció de la identitat personal. Per a alguns, fins i tot, no és una cosa que depengui d'un talent o do especial, sinó que s'origina en un estat mental específic propi de l'ésser humà (Bohm, 2006). Això implica que l'estat mental creatiu no és exclusiu d'una minoria selecta; pot aconseguir-lo qualsevol que tingui la preparació requerida i que utilitzi les tècniques adequades. Però malgrat la seva aparent diversitat, totes aquestes tradicions, fonamentalment occidentals, tenen en comú el vincle que estableixen entre creativitat i innovació, és a dir, afirmen la capacitat de l'ésser humà per produir alguna cosa del no-res, gràcies a l'influx d'un poder excepcional i misteriós, o a la capacitat de la ment humana per arribar a solucions inèdites i inesperades.

No és fins al segle XX que el concepte de creativitat adquirirà un caràcter més important tant en el discurs filosòfic com en el conjunt de les ciències socials, especialment en la psicologia i la pedagogia. Així mateix, la sociologia ha estat molt tímida per enfrontar-se a la comprensió del misteri o "caixa negra" de la creativitat. El seu interès per l'estudi de grans estructures socials i processos de canvi, l'enfocament majoritari sobre l'acció racional i normativa de l'individu, han deixat poc espai per a una reflexió detallada sobre la creativitat (Joas, 1996). No obstant això, tot i que aquesta noció, a diferència d'altres, no ha adquirit un estatut central en el que podríem anomenar la sociologia clàssica, ha impulsat debats importants que estan adquirint una importància creixent. En aquest treball partim de la base que la sociologia té eines molt valuoses per a comprendre quins són els orígens socials de la creativitat i les formes de valoració que se li imposen.

LA NOCIÓ DE CREATIVITAT EN LES CIÈNCIES SOCIALS

Durant el període de la Il·lustració, el reconeixement del poder de la raó i la importància creixent de la verificació empírica van donar un tomb al discurs tradicional sobre la creativitat i van generar nous models interpretatius en els quals les ciències socials

han tingut un paper fonamental. No tenim espai per a exposar els complexos debats generats al voltant de la idea de creativitat, de manera que ens limitarem a identificar alguns dels corrents de pensament principals per a examinar després les aportacions sociològiques actuals, centrant-nos en els treballs de Pierre Bourdieu (2002), Randall Collins (2009) i Pierre-Michel Menger (2010).

A grans trets, podem identificar, d'una banda, la interpretació humanística de la creativitat, basada en l'ideal romàntic que sorgeix en el segle XIX i en la idea del "geni" individual (Herder, Fichte, Schelling). Els individus creatius són éssers genials, generalment avançats al seu temps i incompresos, que realitzen aportacions que només comprendran les generacions futures. La concepció romàntica de la creativitat, centrada en la idea del geni individual, ha tingut moltíssima influència a Occident i ha marcat els debats del segle XIX i XX sobre el tema. Davant d'aquesta concepció humanística, les ciències socials han realitzat diferents aportacions a la comprensió de la creativitat procedents de la filosofia de la ciència (Popper, Kuhn, Lakatos), la sociologia de la ciència (Merton, Latour) i el pragmatisme sociològic (Pierce, Mead, Dewey). El discurs científic de la creativitat neix en la disciplina de la psicologia en els seus diferents corrents (psicologia social i psicologia cognitiva, principalment) al segle XX. Al llarg del segle XX se succeeixen diferents enfocaments que tracten de mesurar variables i posar en relació la creativitat amb la intel·ligència, la superdotació, els trets de personalitat. Existeix, no obstant això, al llarg del segle una tendència, en la qual el focus de l'individu es va ampliant a altres variables de caràcter social, a l'hora de poder explicar la creativitat (Rubio Arostegui, 2013).

Un dels autors que més ha influït en la producció científica de la creativitat des d'un enfocament ecològic de la psicologia, Csikszentmihalyi (1988), també posa l'accent en la influència de l'entorn social en la creativitat individual. Així, descriu la creativitat com el resultat de la interacció entre la cultura, la persona que aporta novetat al camp simbòlic i un

àmbit de legitimació compost per experts dotats de capital simbòlic, que etiqueten i reconeixen la innovació.

Més recentment la sociologia ha realitzat aportacions importants que reprenen elements de les tradicions esmentades per qüestionar la concepció romàntica de la creativitat. En lloc seu, s'incideix en la importància de les condicions socials que afavoreixen la creativitat i en les formes de valoració social que fan que certes accions siguin considerades creatives i altres siguin rebutjades. Entre les aportacions més recents destaquen els treballs de Pierre Bourdieu i Randall Collins, que tractarem detalladament en les pàgines que segueixen.

La creativitat en els camps culturals: l'aportació de Pierre Bourdieu

La concepció sociològica de la creativitat de Bourdieu (2002) es basa en la dinàmica dels camps culturals i en les diverses expressions que adopta l'*habitus* individual al seu interior. La creativitat, com a novetat original artística o acadèmica, estaria definida en funció d'aquell procés dialèctic que es dona en els camps artístics. Així, Bourdieu entén els camps d'interacció com a espais estructurats, compostos per un conjunt limitat de posicions socials (que poden presentar-se com a individus, grups, organitzacions, etc.), que competeixen per un recurs específic que l'autor francès anomena capital. Com que els recursos que proporcionen els camps són escassos, i per tant no tots els actors poden acumular-lo en quantitats suficients, tendeix a produir-se una monopolització d'aquests recursos en mans d'uns pocs (Bourdieu, 2008a). Dins dels diversos camps que estructuren la vida social, Bourdieu identifica un camp cultural que es caracteritzarà per la presència d'una tipologia específica d'agents (artistes, escriptors, actors, etc.) que competeixen pel recurs específic que ofereix aquest espai, l'anomenat capital cultural, així com pel capital simbòlic. El capital cultural són els coneixements, les habilitats i les competències que l'individu acumula al llarg del temps, mentre que el capital simbòlic són el reconeixement i el prestigi adquirits.

Bourdieu parteix de la base que per a ser creatiu, o més concretament, perquè les teves creacions siguin reconegudes com a tals dins el camp cultural, es necessita una socialització i una trajectòria vital adequada, que estigui associada a la història del camp cultural, així com la possessió de determinats recursos simbòlics que permeten conèixer les veritables problemàtiques i els autèntics fronts on es troba la creativitat. La creativitat és el resultat del conflicte i la competència entre individus i grups (escoles, moviments, associacions, etc.) que, d'aquesta manera, tracten de mobilitzar els seus respectius capitals culturals i de ser reconeguts per la comunitat. Aquests conflictes impliquen l'existència de dos grans col·lectius: a) les posicions dominants, és a dir, les d'aquells que tenen un ampli reconeixement per part de la comunitat artística i tendeixen a controlar les regles de joc específiques del camp (imposant estils, temàtiques, problemàtiques, etc.); i b) les posicions dominades, ocupades pels actors que no han aconseguit el reconeixement dins el camp, perquè no tenen ni la socialització adequada ni els recursos necessaris per actuar-hi. Bourdieu considera que en aquest segon grup les possibilitats reals d'innovació són molt escasses; les seves limitacions estructurals, tant en sentit material com mental, imposaran una lògica repetitiva i imitativa a les seves accions, sense cap capacitat real per proposar idees innovadores que puguin transformar les regles de joc del camp cultural. Aquesta proposició bàsica de la teoria de Bourdieu contrasta amb moltes perspectives actuals que asseguren i celebren la pràctica universalització de la creativitat.

Si les posicions dominades no tenen possibilitats reals de fer aportacions creatives en l'àmbit cultural, aquestes quedaran restringides al que succeeixi en l'àmbit de les posicions dominants. La visió de Bourdieu en aquest punt és bastant matisada: les posicions dominants no formen un conjunt homogeni d'actors amb interessos comuns. Podem identificar dos pols en competència dins dels dominants: d'una banda, els actors establerts, aquells que tenen un llarg recorregut en el camp cultural i que, en el seu dia, van realitzar algun tipus de revolució simbòlica

que els va situar en posicions de poder. Amb el temps aquests actors han assentat el seu domini imposant les regles de joc específiques que condicionen el funcionament del camp (per exemple, quan en un determinat moment històric s'imposa la novel·la realista o l'expressionisme pictòric). D'altra banda, ens trobem amb els aspirants, és a dir, aquells actors que no tenen el poder decisor dels establerts, però que compten amb la trajectòria i els capitals adequats per a proposar alternatives a l'*establishment* cultural. Generalment el conflicte entre els establerts i els aspirants apareix com un conflicte generacional, on els joves tracten de crear-se un espai propi o, fins i tot, imposar una revolució simbòlica per transformar les regles de joc i situar-se en posicions de major influència social. D'aquestes pugnes entre grups socials subjacents a les lluites entre tradició i avantguarda, clàssics i moderns, etc., sorgeixen les innovacions creatives (impressionistes, surrealistes, dadaistes, etc.). Tot i que els establerts tenen els recursos adequats, Bourdieu no els considera el col·lectiu més creatiu, perquè els seus interessos els porten a mantenir l'*statu quo* i a evitar qualsevol possibilitat de transformació. Per contra, els interessos dels aspirants estan directament associats a la renovació del camp cultural, i per això tindran més possibilitats de fer aportacions creatives (que es plasmen en l'aparició de noves escoles filosòfiques, nous estils artístics o literaris, etc.).

De totes maneres, encara que els aspirants tendeixen a ser creatius, i solen ser l'origen de moltes de les revolucions que es produeixen en l'àmbit artístic i literari, moltes vegades veuen llastades les seves possibilitats d'acció per la seva posició subordinada respecte als consagrats. Els consagrats, com hem vist, tendeixen al conservadorisme, dominen les institucions culturals i no estan molt interessats en el canvi o la novetat. No obstant això, dins dels consagrats, i en l'entorn de camps culturals totalment autònoms que no estan dominats per poders econòmics o polítics, pot sorgir un tipus específic d'actor creatiu que Bourdieu anomena els "herètics consagrats", en altres paraules, aquells individus que tenen una posició dominant en el

camp cultural, tenen la capacitat d'imposar estils i tendències, a més d'actuar com a *gatekeepers* del camp, però que, al mateix temps, transcendeixen els seus interessos específics (els seus interessos temporals), per a exercir una acció universalista basada en l'“interés pel desinterès”, que dona lloc a “l'art per l'art” o “el coneixement pel coneixement” (Bourdieu, 2008a). Dins d'aquest selecte grup de consagrats, la seva *habitus* i les seves disposicions específiques els portaran a ser creatius i a proposar la transformació constant del camp en consonància, de vegades, amb els interessos dels aspirants, que poden prendre com a exemples a seguir o com a mestres.

*La creativitat i els rituals d'interacció:
l'aportació de Randall Collins*

Des de la perspectiva sociològica, una segona aportació a la comprensió de la creativitat procedeix del sociòleg nord-americà Randall Collins (Collins, 2005; Collins, 2009). Si Bourdieu se centra en el paper de les grans estructures socials (en els camps d'interacció) i en la interiorització i reproducció d'aquestes estructures per part dels agents individuals, Collins presenta una visió microsociològica centrada en el paper de les relacions cara a cara i en els rituals que organitzen les relacions socials en l'àmbit de la vida quotidiana.

Igual que l'autor francès, Collins assegura que la creativitat està relacionada amb la possessió de recursos específics, encara que aquest es refereix específicament a dos: el capital cultural i l'energia emocional. La idea de capital cultural està presa de Bourdieu, i per tant té un sentit semblant al que hem vist anteriorment, encara que de vegades l'anomena “símbols de membres”, incidint en la seva capacitat per a dotar d'identitat l'individu i integrar-lo en grups socials específics. Per la seva banda, mitjançant la idea d'energia emocional, Collins fa referència al paper central de les emocions en l'individu creatiu. D'aquesta manera, entre els recursos disponibles per a l'acció no només existeixen els econòmics o culturals, també calen recursos emocionals (el reflex són estats anímics com l'alegria, la tristesa, l'odi, l'entusiasme o el ressentiment) que li permeten actuar de formes diverses en la realitat social.

Les comunitats artístiques, filosòfiques, científiques o literàries s'organitzen d'acord amb les interaccions múltiples que realitzen els seus membres i en què es distribueixen capitals culturals i emocionals. Collins assegura que les interaccions produïdes en els àmbits culturals estan estructurades al voltant de rituals concrets, i que aquests rituals determinen la capacitat individual per a acumular recursos simbòlics i emocionals, aquells que permeten ser creatiu i ocupar places rellevants dins el camp cultural. Els rituals d'interacció són importants per dues raons principals: a) proporcionen un focus d'atenció comú a tota la comunitat artística o literària, és a dir, permeten als membres de la comunitat centrar-se en els mateixos temes i problemes; i b) proporcionen un estat anímic comú a la comunitat, que es plasma en l'interés i en l'entusiasme pels objectes i les temàtiques tractades en aquests àmbits (la filosofia de Wittgenstein, la música de Schubert, la pintura de Jackson Pollock, etc.). El focus d'atenció comú i l'energia emocional comuna possibiliten l'aparició d'“objectes sagrats”, és a dir, objectes (que poden ser idees, paraules, imatges o sons) venerats pel conjunt de la comunitat, que adquireixen una condició auràtica que es manté gràcies als rituals organitzats al seu voltant (conferències, classes, assistència a concerts, visita a museus, etc.), els quals li confereixen valor.

El fet que les interaccions ritualitzades siguin determinants per a impulsar la creativitat individual imposa importants restriccions. En primer lloc, aquells individus que no formen part dels rituals no tindran moltes possibilitats de ser creatius, o almenys de ser reconeguts com a persones creatives. No hauran obtingut els recursos culturals ni emocionals adequats per a realitzar aportacions impactants que puguin cridar l'atenció del conjunt de la comunitat interessada. Així mateix, formar part de les interaccions col·lectives tampoc assegura la creativitat: els rituals imposen l'estratificació dels participants dotant aquests espais d'una estructura dual formada per un centre i una perifèria. A la perifèria se situa la majoria que participa de manera escassa o intermitent, té pocs recursos culturals i emocionals, i per tant molt poques oportunitats per a

fer aportacions realment creatives. Aquests col·lectius tendiran a desenvolupar emocions negatives respecte a la seva situació i rendiment (tristesa, depressió, sense sentit del treball, síndrome del full en blanc, etc.), cosa que inhibirà les seves opcions creatives. A més, el seu escàs control del capital cultural implicarà que no sàpiguin realment on hi ha els fronts més innovadors del moment. Per contra, al centre es troba la minoria realment influent, els que tenen els recursos culturals i emocionals adequats, i tendeixen a ser enormement creatius. Aquests individus, gràcies als seus èxits, tendiran a acumular emocions positives (ambició, entusiasme, seguretat en el treball, amor per la feina ben feta, etc.) que impulsaran el seu poder creatiu i s'assentarà la seva posició privilegiada. El seu control del capital cultural determinarà que se situïn, gairebé sempre, en els fronts més innovadors, on sorgeixen les veritables aportacions creatives.

L'individu creatiu necessita recursos específics, assegura Collins, però l'acte creatiu és col·lectiu i social, emergeix i floreix amb la interacció entre iguals, i és determinant el posicionament estratègic en el centre de rituals especialitzats: la idea del geni aïllat i oblidat, que malviu en unes golfes component una obra avançada que només podran comprendre les generacions futures és, segons Randall Collins, un mite romàntic que no explica el funcionament real d'aquests espais. Segons aquest autor, les grans innovacions culturals s'han realitzat dins de dinàmiques comunitàries on persones diverses interactuaven al voltant d'"objectes sagrats" comuns. En aquest sentit, les relacions mestre-deixeble i el contacte amb els representants més productius i reconeguts són condicions necessàries de la creativitat.

Els rituals d'interacció compleixen una funció essencial a l'hora d'estratificar les comunitats artístiques i literàries pel fet de permetre interaccions que siguin fructíferes i significatives. Igual que Bourdieu, Collins assegura que l'originalitat i la innovació són realitats minoritàries, han de donar-se condicions molt precisos perquè floreixin. De fet, aquest autor assenyala l'existència de la "lleï dels petits nombres", una mena de llei de ferro que

determina les possibilitats creatives en qualsevol àmbit cultural (Collins, 1987). El sociòleg nord-americà xifra entre tres i sis el nombre de posicions rellevants que possibiliten l'aparició d'intercanvis realment creatius. Un nombre menor limitaria moltíssim la possibilitat de l'intercanvi i no impulsaria el conflicte d'on emergeix la creativitat, mentre que un nombre més gran desenfocaria el centre d'atenció i no permetria l'existència d'espais comuns que fomentessin les interaccions significatives. De nou, igual que en el cas de Bourdieu, veiem que Collins qüestiona certes visions actuals que celebren la democratització de la creativitat i la seva expansió al conjunt de la població.

Actes de valoració i mecanismes de selecció institucional: l'aportació de Pierre-Michel Menger

Podem situar les contribucions del sociòleg francès Pierre-Michel Menger en el corrent weberià que analitza la configuració social del geni (Menger, 2009). Certament altres autors han treballat en l'anàlisi social del geni creador, com el cas de Mozart (Elías, 2002), Beethoven (DeNora, 1995) o Van Gogh (Heinich, 1992) emfatitzant els condicionants socials a la seva creativitat i la construcció de la cursa artística i la pugna d'aquests creadors —en alguns casos reeixida i en d'altres frustrada— per aconseguir una autonomia en la seva creació i una legitimitat artística i no influenciada per altres factors (religiosos, polítics o comercials) de la recepció de la seva obra. Per tant, en aquests estudis s'insisteix en la perspectiva del carisma com a producte social i en el qual la creació del valor cultural prové del reconeixement.

No obstant això, més enllà d'aquestes anàlisis de caràcter sociohistòric, des d'una perspectiva més mesosociològica, Menger (2009) introdueix dos mecanismes en l'anàlisi dels processos quotidians de reconeixement. 1) D'una banda, els continus actes de valoració que organitza el mateix medi, en el qual diferències petites de talent són considerades essencials i generen grans distàncies de reputació. Aquest suport deriva en millors opcions d'aprenentatge (accés a beques, institucions de formació o projectes artístics, que són el mecanisme fonamental d'aprenentatge, l'aprendre amb la pràctica). Així mateix, el major

reconeixement ofereix més seguretat i protecció respecte al fracàs, i això incentiva al seu torn la capacitat innovadora, tancant d'aquesta manera un cercle virtuós. 2) D'altra banda, els mecanismes de selecció formals institucionals i del mercat que obren la possibilitat del reconeixement, l'aprenentatge entre l'elit i que fomenten la reputació massiva generant un mecanisme semblant al *winners take all* en el qual una petita elit concentra tots els indicadors de reputació (Menger, 1999).

Així, tots aquests esquemes d'anàlisi emfatitzen la importància de les interaccions en la creació, el reconeixement i la fixació del valor. Per això hem de plantejar-nos si hi ha sistemes culturals que afavoreixen més que d'altres la generació de valor cultural i si poden existir evolucions o disfuncions del sistema cultural que puguin disminuir la capacitat de generar creativitat del sistema cultural. Una pregunta que adquireix tota la seva rellevància en plantejar la transició dels sectors culturals a l'entorn digital.

TRANSICIÓ A L'ENTORN DIGITAL I RETÒRICA DE LA CREATIVITAT DAVANT L'ANÀLISI SOCIOLÒGICA DELS AUTORS: ESTRUCTURES, INTERACCIONS I CREATIVITAT

La creació com a procés col·lectiu i la creació de valor cultural i econòmic: el rol dels intermediaris

En primer lloc, hem d'aclarir que la noció d'intermediari és del tot inadequada per al sector cultural, pel fet de no poder-se separar clarament la fase de creació de la fase de producció o distribució, ja que es produeix valor o capital simbòlic en tot els segments de la cadena de cooperació i de forma col·lectiva per part de tot el camp cultural (Bourdieu, 2008a). En el mateix procés de creació intervenen diverses professions considerades tècniques o de gestió però que tenen un paper molt rellevant a partir d'una microinteracció en el mateix procés i en la configuració del mateix producte final (Becker, 1984; Peterson, 1997).

Diversos sociòlegs han relativitzat la noció d'autor en els camps culturals assenyalant que es tracta d'una construcció ideològica basada en la ideologia romàntica del geni artístic (Williams, 1994; Williams, 2001). Alguns autors han assenyalat que la imatge per excel·lència de l'artista, la de Van Gogh, i la seva trajectòria caracteritzada per la vida turbulenta i l'aïllament social s'assembla als relats de la vida dels sants catòlics i el seu martirologi. I que, en realitat, els relats sobre Van Gogh, que el presenten com un artista desconnectat del mercat artístic, subestimen el paper de diversos intermediaris en la construcció del seu valor i el seu èxit pòstum (Heinich, 1992). Així mateix, es pot assenyalar que el cas d'aquest artista és, en realitat, més una excepció relacionada amb els trets patològics de la seva personalitat que una pauta, com es pot observar amb la vida d'altres grans artistes com Picasso (Franck, 2003). En aquest cas, Picasso va mantenir moltes i intenses relacions amb els seus marxants, Vollard i Khanweiler, en una relació d'intercanvi i negociació sobre la manera de presentar (i per tant posar en valor) la seva obra, així com en el control de la venda dels seus quadres i les condicions econòmiques en què ho feien (Assouline, 1989).

Una de les aportacions més interessants en aquest camp la realitza Howard Becker, que adopta una mirada interaccionista en el món de l'art (i per tant relativista pel que fa a la noció d'autoria) i això el porta a revisar la figura de l'artista en funció del seu encaix en les cadenes de cooperació de treball artístic (Becker, 1984). Segons la seva perspectiva l'art és una activitat col·lectiva en la qual participen multitud d'intermediaris, a més dels considerats creadors. Quan els artistes no troben els intermediaris adequats per al seu treball poden buscar altres formes de desenvolupar-lo, però això alhora també canvia el resultat final i obre noves possibilitats. A més, hi ha unes regles de funcionament en els mons de l'art i una divisió del treball que és arbitrària i que, encara que resulta difícil de modificar, evoluciona constantment. Per exemple, en el camp de la música hi ha hagut una constant tensió en la noció d'autoria en relació amb els intèrprets: si bé

des de la consolidació de l'esfera cultural com a esfera autònoma al segle XIX la tendència ha estat considerar el compositor com a autor i al músic-intèrpret com a intermediari, diverses tendències musicals com el jazz o la música contemporània posen en dubte aquesta convenció. I tampoc queda clara una divisió entre autor i intermediari en camps com el de l'art conceptual o les grans escultures en què l'artista no realitza l'obra, o en el cas de la indústria cinematogràfica, en què les obres són produïdes col·lectivament i hi ha diverses autories i intervencions tècniques molt rellevants (guionista, director de fotografia, compositor de la banda sonora, etc.).

Així mateix, els intermediaris juguen un paper molt rellevant en la creació del valor cultural i les seves reputacions, en tractar amb productes, com les obres d'art visuals, sense un valor a priori definit pel material de què estan fets, o les hores de treball dedicades a la seva elaboració, i que han de ser valorades simbòlicament (Becker, 1994; Moulin, 1992). D'altra banda, en el cas de les obres orientades al sector més avantguardista, aquestes no tenen un públic i una demanda prèviament constituïda (Bourdieu, 2002). Així mateix, en les següents etapes de la carrera creativa no es pot delimitar a mig termini el valor econòmic del valor econòmic de les obres construït pel mercat (Becker, 1994). Argumenten els crítics de la intermediació cultural que la seva actuació es basa en crear una escassetat artificial i de contribuir a reproduir una escassetat de demanda (Lessig, 2005). No obstant això, els estudis de professions culturals en què s'ha creat una demanda artificial fomentada d'acord amb recursos públics mostren que les obres d'artistes no avaluats pels intermediaris acaben tenint el valor del material en què estan elaborats, és a dir, proper a zero, i difícilment aconsegueixen professionalitzar-se en el camp artístic (Menger, 2009).

Així doncs, des de la invenció del sistema crític-marxant a la fi del segle XIX, en substitució de els mecanismes acadèmics d'entrada i desenvolupament de la carrera artística, els intermediaris han exercit tres rols fonamentals: a) D'una banda, exerceixen de porters o *gatekeepers* dels mons artístics, reduint l'excés d'oferta, que és una de les característiques de les professions creatives

(Menger, 1999). b) D'altra banda, els intermediaris poden exercir diversos tipus de rols dins dels mercats artístics: una primera promoció inicial, un desenvolupament de la carrera en l'àmbit regional o estatal i, finalment, la consagració institucional i projecció en el mercat global. A cadascuna d'aquestes fases de la carrera li correspondrà una tipologia d'intermediaris amb unes competències i una capacitat econòmica diferent (Moulin, 1983; Moulin i Cardinal, 2012). c) En situar-se en un pol del mercat artístic o un segment de mercat, aquests intermediaris també orienten el consumidor cap a un tipus d'oferta. Una orientació que pot ser interpretada com una homologia estructural, una reproducció de les jerarquies en el camp artístic cap al camp social (Bourdieu, 1991). O bé, d'una forma menys determinista, com una mediació entre els mons artístics i la formació de comunitats d'aficionats capaços de desenvolupar criteris i experiències de creació de gust i valor (Hennion, 2004).

Alguns autors estenen la noció de creativitat i arriben a afirmar que no només són creatius els autors sinó també els intermediaris, cosa que permet parlar de gestió creativa (Bilton, 2007). Sense arribar a aquest extrem, que ens sembla inadequat per la seva barreja de nocions com creativitat cultural i innovació en gestió, clarament diferenciables, entenem que els intermediaris tenen una dimensió fonamental en el sistema cultural pel fet de permetre als creadors obtenir una visibilitat. Per exemple, és conegut que els marxants d'art organitzen el sistema artístic—com el cas de Daniel Henry Kahnweiler, marxant d'art que va contribuir decisivament a crear la noció d'"estil cubista" (Assouline, 1989)—utilitzant per a això les seves xarxes socials, les fires artístiques i la seva conformació en districtes artístics urbans on atreuen l'atenció dels col·leccionistes i aficionats a l'art (Rius, 2012). Un paper semblant podem trobar en el cas dels productors del sector audiovisual i discogràfic que juguen un paper fonamental també en la generació de nous estils i etiquetes musicals que permeten una major visibilitat i connexió amb els consumidors musicals (Negus, 2002).

Però potser l'exemple més consistent el trobem en la figura de l'empresari Serge Diaghilev que va formar la companyia dels Ballets Russos entre 1909 i 1929 (any

en què mor). La companyia va ser el centre neuràlgic de les avantguardes en els camps musical, de les arts visuals i, evidentment, el coreogràfic. La mort de Diaghilev va suposar la desaparició d'una companyia que hauria reclutat la col·laboració en dues dècades dels actius més importants de la creació musical, com ara Mussorgski, Txaikovski, Borodin, Prokófiev, Stravinski, Ravel, Debussy, Satie, Fauré, Falla, entre d'altres. Del camp de les arts visuals, van col·laborar en les produccions de la companyia pintors com Picasso, Matisse, Braque, per citar-ne alguns. Però és, evidentment, en el camp coreogràfic on el projecte empresarial de Diaghilev té una importància i transcendència encara més gran amb la col·laboració dels coreògrafs que marquen la història del camp coreogràfic de bona part del segle xx (Fokine, Petipa, Massine i Balanchine) i aporta un model de companyia que tendeix a ser mimetitzat tant per companyies de ballet clàssic com de dansa contemporània, i fins i tot de la dansa espanyola i el flamenc al llarg del segle xx.

Creadors i intermediaris: un sistema interdependent

En els apartats anteriors hem fonamentat, a partir d'autors reconeguts i d'investigacions comparades, la importància de les interaccions socials en processos de creació i intermediació cultural. No obstant això, davant dels processos que auguren els efectes benèfics de la destrucció de les professions i les indústries culturals tal com les coneixem actualment, hem de plantejar que l'esfera cultural és un sistema interdependent. Diversos autors han plantejat la conveniència d'analitzar el camp cultural com un sistema de relacions en el qual intervenen diversos agents que es condicionen mútuament (Hirsch, 1972).

Finalment, alguns autors han detectat una tendència a una creixent consciència per part dels sectors culturals de les interseccions i els vincles existents entre el sector comercial i el sector de l'*entertainment* i el sector artístic informal (Cherbo i Wyszomirski, 2000). Seria fàcil trobar exemples d'actors que treballen al mateix temps en sèries televisives que els aporten recursos i en activitats de teatre comunitari o educació artística que els ofereix una activitat i ingressos regulars, així com en projectes més arriscats de teatre experimental que els aporta aprenentatge i capital cultural dins de la

professió (Menger, 1997). Així doncs, des d'aquest punt de vista, la crisi o desaparició de les empreses del sector audiovisual també afecta indirectament els projectes comunitaris i educatius i el teatre experimental. Per tant, la transició a l'entorn digital i la caiguda d'ingressos d'un segment no només afecta aquest sinó el conjunt del sistema cultural, i pot reduir la possibilitat futura de desenvolupar projectes innovadors. D'altra banda, hem de recordar també que els intermediaris tenen la missió de donar suport al creador durant el procés de creació del públic que compregui i aprecii les noves creacions i de generació de la demanda que permeti generar recursos perquè l'artista pugui dedicar-se professionalment a la seva feina (Becker, 2008). En absència d'intermediacions, el procés de professionalització experimentat des del segle xix pot revertir i convertir les activitats culturals en activitats parasitàries d'altres activitats professionals, com podria ser la docència. No obstant això, la dedicació a temps parcial redueix de forma decisiva la capacitat d'emprendre projectes intensius en interaccions a curt termini, i el desenvolupament de projectes a llarg termini, de generació de moviments culturals que exigeixin una llarga inversió de temps i recursos, com el que poden facilitar els intermediaris a través de salaris com bestretes a les obres i els seus drets d'autor (Levine, 2013).

A més, els intermediaris juguen un paper decisiu en constituir-se com a representants del sector cultural en el seu conjunt. Els intermediaris culturals tenen una llarga tradició d'organització professional i sindical, especialment en els sectors de les arts escèniques i audiovisuals (però també, encara que en menor mesura en les arts visuals), fins i tot en països amb una cultura política poc procliu a les reivindicacions sindicals com els Estats Units (Martel, 2011).¹

1. La defensa de la desaparició dels intermediaris culturals per part d'unes postures polítiques que parteixen de posicions polítiques progressistes o d'esquerres és, en gran mesura, paradoxal pel fet que afecten també en aquest sentit la capacitat dels assalariats i els professionals de formular col·lectivament els interessos dins del sector culturals enfront de les grans companyies de producció de continguts o les multinacionals tecnològiques. De fet, cal entendre que la defensa de la desaparició dels intermediaris culturals forma part de la ideologia llibertària i neoliberal de l'escola californiana (Barbrook, i Cameron, 1996).

Creadors, intermediaris i creació: un sistema interdependent

Fins aquest moment hem establert que lluny de ser una activitat individual realitzada de forma aïllada la creació és una activitat en bona mesura realitzada en el marc d'unes estructures i uns processos d'interacció, en què la cooperació amb els altres agents que solem anomenar intermediaris és necessària i va més enllà de les relacions de prestacions de serveis, impliquen una col·laboració substantiva i valoradora (i per tant conformadora del contingut) de la creació. No obstant això, els condicionants sociològics de la creativitat no acaben aquí, sinó que, des d'una perspectiva més mesosociològica i macrosociològica, hem d'assenyalar també que la creació es desenvolupa en organitzacions i en sistemes socials que, com assenyalen Crozier i Friedman (1982), condicionen, encara que no determinen, l'actuació dels agents que hi participen.

No obstant això, les anàlisis sociològiques han mostrat que hi ha una relació entre els condicionants del sistema cultural i la capacitat de creació i innovació dels agents culturals. Així doncs, alguns autors han analitzat els canvis en el sistema cultural com a producte de diversos factors interns del camp cultural i alhora generadors de transformacions fonamentals en la manera de crear. Per exemple, aquest és el cas del pas del sistema artístic acadèmic al sistema de mercat operat en el segle XIX format no per una evolució estilística sinó principalment per la incapacitat del sistema acadèmic d'oferir una carrera artística a una població artística creixent i una resposta a la demanda cultural de la població urbana (White, 1993). El sistema de mercat ha estat des de llavors un mecanisme en el qual intervenen tres agents independents però articulats (creador, intermediari-emprenedor i crític) que ha accelerat fortament la creativitat artística, primer en el format d'avantguardes organitzades en la primera part del segle XX (Moulin, 1983) fins a la seva debilitació entorn dels anys vuitanta (Crane, 1987). Actualment, tot i que alguns autors van pronosticar la seva dissolució, assistim a un procés de globalització dels sectors artístics, especialment en el cas de les arts visuals, en què altres agents d'abast internacional (fires internacionals, cases de subhastes,

museus transnacionals) potencien noves mediacions i construccions de les reputacions artístiques (Quemin, 2013).

Des de la perspectiva de la producció de la cultura de Peterson (1982), que estableix cinc factors que condicionen la creativitat (les legislacions, la tecnologia, el mercat, l'estructura organitzativa i les estructures de carrera professional), el sistema cultural pot trobar-se en dues situacions extremes: a) des dels anys trenta fins als anys seixanta s'observa l'existència d'un monopoli de la intermediació i l'estabilitat o repetició (sector musical abans del 59), o b) des dels anys seixanta, el sorgiment d'una competència entre intermediaris (noves ràdios, discogràfiques i agents musicals independents) genera un context d'alta innovació (amb una explosió de creativitat i estils en la música rock i pop). No obstant això, el mateix Peterson reconeix que des dels vuitanta hi ha una articulació creixent entre grans conglomerats i companyies independents, en un procés que configura un escenari de competició amb una menor creativitat del sistema (Peterson i Anand, 2004). Un escenari, a més, alterat per l'aparició de les grans empreses tecnològiques i la laxa regulació d'internet respecte als drets d'autor (Levine, 2013), que no obstant això no ha paral·litzat una expansió del cinema blockbuster i alhora les sèries televisives de qualitat als EUA (Martel, 2011).

D'altra banda, alguns autors han centrat l'anàlisi d'aquest sistema cultural en la seva dimensió urbana, ja sigui observant la concentració en les grans ciutats (Rius-Ulldemolins, 2014b) o bé configuracions espacials com la creació de clústers culturals, que engloben la concentració d'empreses culturals i creatives, consum cultural, institucions culturals i escenes creatives (Zarlenga et al., 2013). Aquests estudis poden ser dividits en dos grups: d'una banda, la investigació que se centra en les dinàmiques dels clústers creatius (Moomas, 2004; Rius-Ulldemolins, 2014a). Aquests autors analitzen les raons de la concentració dels creadors basats en variables com el tipus d'organització (la lògica del districte industrial en el context de l'economia postfordista), les particularitats del sector cultural (la

concentració de la demanda, de les institucions de formació, reconeixement i difusió) i les lògiques de la clusterització cultural (la valoració cultural de la innovació cultural i la pol·linització transdisciplinar). D'altra banda, altres autors analitzen els efectes en el creixement econòmic causat per la concentració de la classe creativa i en la seva eficiència econòmica i social (Florida, 2005a; Markusen i Schrock, 2006; Scott, 2007). No obstant això, l'eficàcia en termes i creativitat cultural dels clústers culturals, més enllà de beneficis econòmics i professionals (Rius-Ulldemolins, 2014a) o bé d'atracció de l'atenció pública i mediàtica cap a fenòmens espectaculars i elitistes del consum cultural (Currid i Williams, 2010; Molotch i Treskon, 2009), queda encara per demostrar de manera efectiva (Rius-Ulldemolins i Zarlenga, 2014). En tot cas, nocions ciberutòpiques com la "pol·linització creuada" (Moulier-Boutang, 2010), que augura una cooperació interdisciplinària i una dissolució de les fronteres entre cultura, economia i societat, i que alguns autors situen en aquest marc urbà (Currid, 2007), no està demostrada a nivell cultural tot i ser una bonica metàfora, i és solament aplicable a determinats moviments culturals que, com analitza Collins, han estat impulsats per coalicions i xarxes d'actors compactes i reduïdes i no per xarxes extenses i descentralitzades (Collins i Guillen, 2012).

CREATIVITAT I POLÍTICA CULTURAL: USOS I ABUSOS D'UN PARADIGMA

L'emergència del discurs sobre creativitat i innovació en la política cultural

En l'economia del capitalisme postfordista, en què el paper del coneixement s'ha configurat com un element clau en la productivitat i en la competitivitat no només del sector privat sinó també del sector públic (nacions, regions, ciutats), els discursos de la innovació i la creativitat conformen i reforcen els processos de canvi cultural en la nostra societat.

Des d'un enfocament sociològic, la innovació i la creativitat tenen una dimensió simbòlica que

reflecteix el conglomerat institucional de la societat, conformant un conjunt de rols, normes i valors que donen sentit a les pràctiques socials. Un exemple d'això és la universitat, una institució amb segles d'història que es veu afectada tant en la seva missió (plans estratègics) com en la seva visió i objectius com a conseqüència de la incorporació dels valors (i les pràctiques associades a aquests valors) de la innovació i la creativitat. Aquest binomi s'articula com un eix de canvi en aquesta institució fruit d'un procés d'isomorfisme mimètic (DiMaggio, 1991), tal com s'observa en l'anàlisi dels plans estratègics de les universitats públiques (Palomares Montero et al., 2012). Així, de l'anàlisi de contingut dels plans estratègics, la innovació és el primer indicador de resultats i impactes (nombres absoluts de l'univers d'universitats públiques) de la missió de la transferència de coneixement, i el parc científic (lligat a la innovació tecnològica) és el cinquè indicador de la dimensió de recursos i activitats d'aquesta missió. Així mateix, la creativitat també apareix citada com a indicador de resultats i impacte de la missió investigadora de la universitat. El contrast empíric dels plans estratègics de les universitats espanyoles permet subratllar la influència per isomorfisme mimètic dels discursos de la innovació i la creativitat en els elements simbòlics de la universitat espanyola (la missió i els valors) i, en conseqüència, els seus efectes plausibles en les pràctiques de les organitzacions. Obviem altres tipus d'isomorfisme coercitiu com ara la incorporació de l'Espai Europeu d'Educació Superior i l'Espai Europeu de Recerca o l'agencialització de l'espai de l'educació superior que es dona en tots els països avançats.

Si ens centrem en el camp de l'art, el procés d'institucionalització sofert per les arts com a conseqüència de l'aparició a partir de la segona meitat del segle xx de les polítiques culturals en els països desenvolupats (sobretot a Europa Occidental) ha conformat un arranjament institucional d'organitzacions artístiques d'acord amb els processos de sedimentació que històricament s'han anat formulant des de les polítiques culturals nacionals, regionals i locals segons les seves orientacions diverses (democratització cultural, democràcia cultural, etc.).

En el context del pas a l'economia fordista, el paradigma de la ciutat creativa (Landry i Bianchini, 1995) s'ha convertit en un element clau per al desenvolupament territorial (Scott, 2001; Scott, 2010). Un dels mecanismes d'extensió de la utilització dels grans esdeveniments com a catalitzadors del desenvolupament urbà ha estat la construcció de museus bandera (Bianchini, 1993b) o la generació de grans esdeveniments (Bianchini, 1993a; García, 2008) o la construcció de clústers culturals. A partir d'aquestes actuacions s'ha gestat un nou model de política cultural, que representa la voluntat d'unir canvi urbà, desenvolupament econòmic i transformació social (Connolly, 2011). D'aquesta manera, a partir dels anys vuitanta la política cultural és concebuda com un motor de l'economia de les ciutats, una palanca de la regeneració dels centres urbans i de planificació del desenvolupament i la reordenació de les ciutats (Landry i Bianchini, 1995).

Així mateix, s'inicia llavors una tendència a instrumentalitzar la política cultural per a fins d'altres agendes de política pública (Belfiore, 2004; Gray, 2008). En aquest context es produeix un canvi en els discursos sobre els objectius de la política cultural que passen a ser legitimats com a noves maneres d'afavorir la inclusió social i al mateix temps com a motor de desenvolupament econòmic urbà en el marc de la nova economia del coneixement (Connolly, 2011; Menger, 2010). En aquest marc es transforma la dimensió organitzativa de la política cultural sota els principis de la Nova Gestió Pública, agencialitzant i instrumentalitzant les organitzacions culturals finançades públicament per a la consecució d'aquests nous objectius (Rius-Ulldemolins i Rubio, 2013).

Al començament de la dècada dels noranta sorgeix un moviment que inclou planificadors urbans, agències no governamentals i dependències administratives, que entenen la cultura com un element central per a la regeneració urbana, el desenvolupament econòmic i la inclusió social (García 2004). Aquest tipus d'estratègia suposa una ruptura amb les antigues formes amb què algunes administracions conceben i utilitzen el fet cultural, sigui per a la creació d'una identitat nacional a distància a través d'elements de l'anomenada alta

cultura, per a orientar la democratització cultural o per a integrar diferents expressions culturals, segons el paradigma de la democràcia cultural (Urfalino, 1996). La cultura s'entén i s'instrumentalitza ara en un sentit molt diferent, com un bé o servei que pot reportar un benefici econòmic directe per a les ciutats, sigui a través d'estratègies vinculades a la construcció d'imatge de les ciutats per l'atractiu turístic (*branding*) o com a indústria o sector per al desenvolupament econòmic (indústries creatives).

L'ús estratègic de la cultura genera la confluència de geògrafs, urbanistes, economistes i creadors de polítiques (*policy makers*) per a l'elaboració d'un nou tipus de planificació urbana que inclou la cultura com a element central. Així, es passa de la planificació urbana a la planificació cultural a les ciutats (Evans, 2001). A través de diversos plans, estratègies de competitivitat entre ciutats (com és el cas de les Capitals Culturals Europees) o megaesdeveniments culturals (com el Fòrum de les Cultures 2004 a Barcelona), es despleguen un seguit d'accions que tenen per finalitat el desenvolupament econòmic i la regeneració dels centres urbans a partir de les indústries creatives i el turisme (García, 2004).

Instrumentalització de la cultura sota el paradigma de la ciutat creativa

La creixent instrumentalització de la cultura per a fins econòmics, urbans i socials, es basa en una assumpció a priori que la cultura genera impactes i efectes positius, un discurs que des dels anys vuitanta ha anat substituint les legitimacions tradicionals basades en el valor cultural (Belfiore i Bennett, 2008; Belfiore i Bennett, 2007). Un axioma que no obstant això, rarament s'ha basat en evidències empíriques constatables i sí en el desenvolupament d'un discurs per part dels dirigents polítics en aliança amb consultories privades (Belfiore, 2002; Belfiore, 2004). Aquest canvi programàtic i discursiu en la política cultural no s'ha desenvolupat, a diferència d'altres canvis al si dels àmbits deliberatius de la cultura com els consells de les arts o els ministeris de cultura, sinó principalment en les elits polítiques i econòmiques. En efecte, des del seu inici a mitjans

dels anys vuitanta, els *think thanks* i les consultories culturals s'han constituït com a elaboradores i legitimadores de les noves polítiques culturals que, partint del neoliberalisme i el seu gir emprenedor, fomenten que els governs locals utilitzin la cultura com una forma de resoldre els problemes socials sense augmentar les despeses socials ni replantejar les polítiques econòmiques (Miles, 2005; Mooney, 2004).

Aquestes consultories, sorgides al caliu del nou laborisme britànic, acompanyen el gir de les polítiques culturals cap a una política de suport de les anomenades indústries creatives i al foment de les empreses creatives i el management cultural (Bilton, 2007; Schlesinger, 2013). I actualment, aquests discursos s'han difós en la majoria de països a través dels mitjans acadèmics i de les consultories privades internacionals associant la idea de la cultura com a instrument de desenvolupament econòmic i foment de l'emprenedoria, que segons aquesta visió, aporta la creació cultural i artística (Cunningham, 2009)². En relació amb l'emprenedoria, aquesta s'ha convertit en una ideologia omnicomprendensiva del sector cultural (Rowan, 2010), que li atribueix un paper instrumental per a tot un sector econòmic o vector econòmic de desenvolupament (les anomenades indústries creatives), desarticulant una mica més l'autonomia de l'esfera artística i convertint-la en una actitud psicològica comuna a una gran diversitat i heterogeneïtat de tasques humanes, al marge de la seva tradició humanística i disciplinària i dominada pels consultors i els *think tanks*, que al mateix temps la redefeixen (Fullerton i Ettema, 2014). Producte d'això és la confusió entre les polítiques culturals i les de promoció econòmica o de les activitats culturals amb les de capacitació de competències i habilitats (Jones, 2010).

Un altre dels discursos dominants a nivell internacional ha estat el de la ciutat creativa, iniciat per Landry i

Bianchini (1995) i desenvolupat per Richard Florida amb la seva idea de la capacitat de les classes creatives per transformar l'economia urbana (Florida, 2005b). Una idea criticada per la seva inconsistència teòrica en l'ús del concepte de classe social i pels seus efectes gentrificadors de les ciutats en què s'ha aplicat (Peck, 2005; Pratt, 2008). Malgrat les crítiques, aquest discurs ha comptat amb un notable prestigi i difusió a l'Estat espanyol, en el qual s'han desenvolupat successives trobades de governants, consultories i agents culturals per a intercanviar experiències i en general promoure aquest paradigma (cf. Manito Lorite, 2010).

El model de ciutats creatives ha encaixat més de forma notable a Espanya pel protagonisme cultural de les ciutats, la importància del turisme i la tendència a la construcció d'infraestructures culturals sobredimensionades, legitimadores del poder polític, sigui aquest estatal, autonòmic o local (Rius-Ulldemolins, et al, 2015; Rubio i Rius, 2012). En algunes ciutats, aquest paradigma de la ciutat creativa ha comportat la celebració de costosos esdeveniments culturals, sense un retorn social i econòmic clar excepte per a les empreses constructores i els especuladors immobiliaris (Majoer, 2011). Així mateix, aquesta ideologia promoguda i legitimada per les consultories ha comportat també bolcar-se en la construcció de grans infraestructures culturals que sovint han estat mal dissenyades pel que fa als seus usos futurs i les necessitats culturals locals, com és el cas de la Ciutat de les Arts a València, la Ciutat de la Cultura o les costoses ampliacions de les infraestructures de la capital de l'Estat, com el Museu Reina Sofia (Hernández i Martí i Albert Rodrigo, 2012; Lage, Losada et al., 2012; Rius-Ulldemolins et al., 2012). Aquestes infraestructures, a més de representar una enorme despesa d'inversió i una hipoteca de cara als futurs pressupostos pel seu elevat cost de manteniment, han suposat un enorme cost d'oportunitat pel fet de dirigir totes les energies del sector cultural a promoure-les (o criticar-les), cosa que deixa de banda els esforços per teixir veritables sistemes per a la política cultural estructurats i espais de participació cultural veritablement sostenibles (Sánchez et al., 2013).

2. Espanya, y especialmente Barcelona, ha sigut un dels llocs europeus on aquest discurs i la seua forma d'operar ha gaudit de més èxit i ha esdevingut un dels elements del denominat model Barcelona de política cultural (Degen, i García, 2012; Sánchez, Rius-Ulldemolins, i Zarlenga, 2013).

Encara que tots aquests efectes perversos eren previsibles a la vista de la manca de planificació en funció de necessitats culturals objectives i la seva poca orientació a la sostenibilitat social i cultural (Kagan i Hahn, 2011; Martínez i Rius, 2010) poques van ser les veus des de les ciències socials que es van alçar contra uns processos que han convertit a les polítiques culturals en subsidiàries de la construcció de marques urbanes internacionals, l'anomenat *place branding* (Pike, 2011; Rius Ulldemolins i Zamorano, 2014).

Precisament, en l'àrea dels estudis urbans és on han sorgit les crítiques més radicals a aquest model, crítiques que assenyalen els seus efectes mercantilitzadors sobre els espais urbans i la desarticulació de les relacions comunitàries (Balibrea, 2004; Delgado, 2008). No obstant això, aquesta crítica no ha aconseguit influir en la planificació i la presa de decisions de la gestió pública de la cultura. Mostra d'això és que fins a 2010, moment en què es caminava a Espanya al caire de l'abisme econòmic ciutadà, polític i social, molts consultors i acadèmics continuaven promovent projectes de ciutats creatives, clústers d'indústries culturals de quantioses inversions i hipotètics rendiments futurs.

Abusos del paradigma de la ciutat creativa: els "elefants blancs creatius"

Un dels efectes del paradigma de la Ciutat creativa i la seva opció per una lògica d'"oportunitat" deslligada de la planificació ancorada en la resposta al desplegament de l'estat del benestar és la generació dels "elefants blancs creatius". Aquesta expressió, "elefant blanc", comuna en català i anglès fa referència a les infraestructures o construccions que tenen un cost de manteniment més gran que els beneficis que aporten, o aquelles que proporcionen benefici a uns altres, però que únicament ocasionen problemes al seu propietari, especialment si aquest és l'administració pública. Així, en política cultural, definim com a elefants blancs aquells projectes culturals, especialment grans infraestructures, però també grans esdeveniments o clústers culturals, que han centrat l'acció pública de la cultura durant una llarga etapa, des de mitjans

dels noranta fins a finals del dos mil —coincidint amb l'expansió econòmica— i que actualment s'han convertit en un problema i són el símbol cultural d'una època. Podem trobar exemples d'elefants blancs a Espanya, però se'n poden trobar altres exemples i casos arreu del món, especialment en països amb un desenvolupament urbanístic i cultural recent i que no disposen de xarxes o infraestructures culturals desenvolupades.

El terme *elefants blancs* ha estat utilitzat en alguns articles com O'Connor (2012), però no se n'ha desenvolupat la conceptualització. Des del nostre punt de vista, com ja hem desenvolupat de forma inicial anteriorment (Rius-Ulldemolins et al., 2015), tenen les característiques següents: a) Un desenvolupament de la política cultural característic del model adoptat per unes ciutats que han apostat per la cultura global, sense pretendre equilibrar-lo amb elements més sostenibles o vinculats a la cultura local (Bianchini, 1993b; Bloomfield i Bianchini, 2004), i que ha trobat en el paradigma de la ciutat creativa i la classe creativa una justificació per a emprendre grans projectes sense una planificació ni una detecció de necessitats ciutadanes prèvia (Novy i Colomb, 2013; Peck, 2005). b) Poden prendre la forma de grans equipaments culturals, grans esdeveniments o, en un desenvolupament més recent, districtes d'equipaments i serveis culturals (les anomenades ciutats de les arts, de la música o el teatre) o bé en clústers culturals i creatius separats de la trama urbana de manera similar als parcs científics. c) Aquests projectes generen edificis i/o espais públics que ràpidament perden la utilitat per a la qual van ser edificats (bé perquè s'acaba el gran esdeveniment per al qual van ser dissenyats o bé perquè els usos reals són diferents dels usos previstos), i es crea el que Augé (2003) anomena ruïnes modernes, infrautilitzades i en procés de degradació. d) Els "elefants blancs" són producte d'una estratègia que pretén fascinar el públic (en aquest cas els ciutadans locals i globals), generant una eufòria que distreu del procés de transformació urbana que l'acompanya i justifica els seus efectes negatius per als sectors més exclosos (segregació i gentrificació) en un discurs

que barreja la legitimitat de la cultura i els suposats beneficis en el futur d'aquestes actuacions en un discurs instrumentalitzador de la cultura, sense demostrar l'impacte social final (Belfiore i Bennett, 2007). No són, per contra, producte d'un contracte programa prèviament definit entre l'administració i una agència encarregada de la gestió del projecte (Rius-Ulldemolins i Rubio, 2013). Finalment, la seva missió no és definida fins després de l'inici del projecte a partir de la funció que pot desenvolupar i no en funció de les necessitats culturals detectades a partir d'estudis de consum i participació cultural. e) En aquest tipus d'actuacions, el càlcul del cost en relació amb els usos socials és abandonat en funció d'uns suposats impactes indirectes i un benefici en l'intangible de la marca de ciutat. No obstant això, si bé a curt termini l'"elefant blanc" aconsegueix generar fascinació en la població local i un impacte en els mitjans de comunicació globals, el fet que es converteix en una infraestructura cara de mantenir, impossible de rendibilitzar i difícil de mantenir, pot generar a mitjà i llarg termini una imatge de malbaratament i decadència. Algunes vegades, en la seva gènesi i desenvolupament es produeixen fenòmens de corrupció que generen una crisi de legitimitat en la despesa en el sector cultural. I f) Finalment, els elefants blancs generen un gran problema de sostenibilitat i amortització, ja que resten recursos presents i futurs al sistema cultural local alhora que moltes vegades són difícilment reutilitzables per a d'altres usos diferents d'aquells per als quals van ser concebuts. Els elefants blancs, per tant, suposen per a la política cultural una greu hipoteca a mitjà i llarg termini i un repte per trobar noves funcionalitats que aporten un valor al sistema de la política cultural local, regional o nacional.

NOTES FINALS

Els treballs de Bourdieu, Collins i Menger han estat objecte d'anàlisi en aquest article per oferir una panoràmica teòrica de la visió de la sociologia de la creativitat. Aquests tres autors significatius representen diferents corrents d'enfocament i

tradicions teòriques si bé hi ha denominadors comuns en les seves anàlisis, com ara el qüestionament de la concepció romàntica de la creativitat, tal com hem apuntat anteriorment, o el fet de valorar el paper de les condicions socials que afavoreixen la creativitat i les formes de valoració social que fan que certes accions siguin considerades creatives i d'altres siguin rebutjades. És precisament aquí on trobem les diferents posicions d'enfocament que hem analitzat. En el cas de Bourdieu no és possible obtenir la creativitat fora dels camps culturals i sense la socialització prèvia de l'*habitus* en les dinàmiques del camp cultural i la seva història. En el cas de Collins també redueix la creativitat des d'una visió microsociològica als petits grups i al paper de les relacions cara a cara i els rituals de la quotidianitat en aquests grups reduïts. Menger, per la seva banda, se centra en com són les mateixes institucions les que generen mecanismes constants de diferenciació i distinció concentrant la reputació (i la creativitat) en una elit.

L'auge de les noves tecnologies facilita ineludiblement l'accés a la creació cultural i la debilitació d'intermediaris. Aquest procés, segons el discurs ciberutòpic, comporta l'absència de barreres a l'entrada en el sector cultural i, per tant, un floriment de la creativitat en un món en el qual les despeses associades a la còpia tendeixen marginalment a zero. Això se celebra amb el discurs de la creativitat lliure facilitada per l'accés a la tecnologia. Així mateix, el discurs de la desaparició dels intermediaris professionals es combina per una altra part amb el discurs que la tecnologia ens converteix a tots en creadors i intermediaris alhora. No obstant això, aquest discurs xoca progressivament amb les evidències de les disfuncions del procés de digitalització del sistema cultural. En aquest sentit, aquest discurs excessivament optimista pot i ha de ser contrastat amb les aportacions de la sociologia de la cultura, en relació amb els autors, els intermediaris i el sistema cultural. Així, els entusiastes de la digitalització cultural, centrant la seva argumentació en l'oposició productor-consumidor, on es relativitza el poder dels productors en favor dels consumidors, tendeixen a ignorar les configuracions socials que promouen la creativitat i afavoreixen el reconeixement, difícilment

emmotllables a la visió ideal de les comunitats virtuals. Les característiques estructurals pròpies de la producció cultural especialitzada, explorades en l'àmbit de la sociologia de la cultura per autors diversos com Bourdieu (2002), Collins (2009), Menger (2009), Becker (2008) o DiMaggio (1991), i el paper dels intermediaris culturals en el procés de producció, distribució i valoració cultural, escapen als esquemes interpretatius dels teòrics digitals i dificulten, des del nostre punt de vista, la comprensió adequada de la lògica específica dels camps culturals.

D'altra banda, els projectes basats en la creativitat són eines molt eficaces per a la redefinició d'espais urbans i sens dubte faciliten l'atracció de públic. Els clústers creatius poden ser també una via per a la promoció econòmica local i regional, però, si no aconsegueixen desenvolupar un camp estructurat d'actors creatius o bé cercles de creadors focalitzats en punts d'atenció cultural, tampoc es constata una gran productivitat cultural. Sense una articulació sectorial ni una interacció més intensa els seus rendiments substantius en termes culturals són més aviat mediocres. En aquests dos casos, les anàlisis sobre les virtuts de la clusterització creativa les identifiquem més com un discurs institucional

buit de contingut similar al fenomen del *bullshitting* (afirmacions sense base empírica però repetides fins a la sacietat), identificat per Frankfurt (2005), el propòsit principal del qual és legitimar les inversions públiques o les decisions urbanístiques.

Podem trobar al llarg de l'Estat espanyol exemples d'"elefants blancs culturals" com —sense ànim d'exhaustivitat— districtes d'equipaments culturals com la Ciutat dels Arts a València, la Cidade da Cultura de Santiago de Compostel·la, grans esdeveniments com el Fòrum de Cultures a Barcelona o clústers d'indústries culturals de la Ciutat de la Llum d'Alacant o el Centre de les Arts d'Alcorcón. En tots aquests casos, s'ha desenvolupat un projecte sota la retòrica de la creativitat i dels beneficis que aporta al desenvolupament local i a la innovació, sense una planificació o una diagnosi realistes sobre el seu cost i els impactes socioculturals o la seva sostenibilitat a mitja i llarg termini. Aquests casos conformen una plasmació d'un discurs sobre la creativitat que ha legitimat i anul·lat l'oposició ciutadana a projectes amb un gran cost d'inversió i manteniment i un escàs —i de vegades nul— rendiment econòmic o valor per al sector cultural i la ciutadania en general.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alonso, L. E. i Fernández Rodríguez, C. (2013). *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. Madrid: Siglo XXI.
- Assouline, P. (1989). *L'homme de l'art. D.-H. Kahnweiler (1884-1979)*. París: Gallimard.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa.
- Balibrea, M. P. (2004). Barcelona: Del modelo a la marca. En J. Carrillo, I. Estella Noriega, i L. García-Merás (Eds.). *Desacuerdos 3. Sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español* (pp. 261-271). Barcelona: Arteleku-MACBA-Universidad Internacional de Andalucía.
- Barbrook, R. i Cameron, A. (1996). The Californian ideology: Science as culture. *Science as Culture*, 26(1), 44-72.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Becker, H. (1994). La confusion des valeurs. En P. Menger, i J. Passeron (Eds.), *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin* (pp. 24-39). París: La Documentation française.
- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Belfiore, E. (2002). Art as a means of alleviating social exclusion: Does it really work? A critique of instrumental cultural policies and social impact studies in the UK. *International Journal of Cultural Policy*, 8(1), 91-106.
- Belfiore, E. (2004). Auditing culture. the subsidised cultural sector in the new public management. *International Journal of Cultural Policy*, 10(2), 183-202.

- Belfiore, E. i Bennett, O. (2007). Rethinking the social impact of the arts. *International Journal of Cultural Policy*, 13(2), 135-151. doi:10.1080/10286630701342741
- Belfiore, E. i Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts. An intellectual history*. Basingtoke: Palgrave/Macmillan.
- Bianchini, F. (1993a). Remaking European cities. The role of cultural policies. En F. Bianchini, i M. Parkinson (Eds.), *Cultural policy and urban regeneration: The West European experience* (pp. 1-19). Manchester: Manchester University Press.
- Bianchini, F. (1993b). *Urban cultural policy in Britain and Europe: Towards cultural planning*. Londres: Institute for Cultural Policy Studies.
- Bilton, C. (2007). *Management and creativity. From creative industries to creative management*. Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub.
- Bloomfield, J. i Bianchini, F. (2004). *Planning for intercultural city*. Londres: Comedia.
- Bohm, D. (2006). *On creativity*. Nova York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1991). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (3a ed.). Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2008). *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal. Básica de Bolsillo.
- Bourdieu, P. (2008). *Homo academicus*. Madrid: Siglo XXI.
- Cherbo, J. M. i Wyszomirski, M. J. (2000). *The public life of the arts in America*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Collins, R. (1987). A micro-macro theory of intellectual creativity. The case of german idealist philosophy. *Sociological Theory*, 5(1), 47-69.
- Collins, R. (2005). *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer.
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. Barcelona: Anthropos.
- Collins, R. i Guillen, M. F. (2012). Mutual halo effects in cultural production. The case of modernist architecture. *Theory and Society*, 41(6), 527-556.
- Connolly, M. G. (2011). The 'Liverpool model(s)'. Cultural planning, liverpool and capital of culture 2008. *International Journal of Cultural Policy*, 19:3, 162-181, 1-20. doi:10.1080/10286632.2011.638982
- Crane, D. (1987). *The transformation of the avant-garde. The New York art world, 1940-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Crozier, M. i Friedberg, E. (1982). *L'acteur et le système. Les contraintes de l'action collective*. París: Éditions du Seuil.
- Csikszentmihalyi, M. (1988). *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Cunningham, S. (2009). Trojan horse or roschach blot? Creative industries discourse around the world. *International Journal of Cultural Policy*, 15(4), 375-386. doi:10.1080/10286630902977501
- Currid, E. (2007). *The Warhol economy. How fashion, art, and music drive New York city*, Princeton University Press.
- Currid, E. i Williams, S. (2010). The geography of buzz. Art, culture and the social milieu in Los Angeles and New York. *Journal of Economic Geography*, 10(3), 423-451.
- Degen, M. i García, M. (2012). The transformation of the Barcelona model? An analysis of culture, urban regeneration and governance. *International Journal of Urban and Regional Research*, 36(5), 1022-1038.
- Delgado, M. (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova: Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 12 . (en línea). <http://www.raco.cat/index.php/ScriptaNova/article/view/115467>
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius. Musical politics in Vienna*. Los Angeles: University of California Press.
- DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods. The case of the United States. En P. Bourdieu, i J. Coleman (Eds.), *Social theory for a changing society* (pp. 133-166). Boulder: Westview Press.
- Elías, N. (2002). *Mozart. Sociología de un genio*. Madrid: Ediciones Península.
- Florida, R. L. (2005a). *Cities and the creative class*. Londres: Routledge.
- Franck, D. (2003). *Bohemian Paris: Picasso, modigliani, matisse, and the birth of modern art*. Nova York: Grove Press.
- Frankfurt, H. (2005). *On bullshit*. Princeton: Princeton University Press.
- Fullerton, L. i Ettema, J. (2014). Ways of worldmaking in wikipedia. Reality, legitimacy and collaborative knowledge making. *Media, Culture & Society*, 36(2), 183-199. doi:10.1177/0163443713515739
- García, B. (2008). Política cultural y regeneración urbana en las ciudades de Europa occidental: Lecciones aprendidas de la experiencia y perspectivas para el futuro. *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 7(1), 111-125.

- Gray, C. (2008). Instrumental policies. Causes, consequences, museums and galleries. *Cultural Trends*, 17(4), 209-222.
- Heinich, N. (1992). *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. París: Éditions de Minuit.
- Hennion, A. (2004). Une sociologie des attachements. D'une sociologie de la culture à una pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, 85(3), 9-24.
- Hernández i Martí, G. i Albert Rodrigo, M. (2012). La dinámica general de la política cultural en el País Valenciano. Posiciones, discursos y prácticas de los actores culturales valencianos. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 89-114.
- Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions. An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659. (en línia). <http://www.jstor.org/stable/2776751>
- Joas, H. (1996). *The creativity of action*. Cambridge: Polity Press.
- Jones, S. (2010). *Culture shock*. Londres: Demos.
- Kagan, S. i Hahn, J. (2011). Creative cities and (un)sustainability. From creative class to sustainable creative cities. *Culture and Local Governance*, 3(1-2), 11-27.
- Lage, X., Losada, A., et al. (2012). La política cultural en la comunidad autónoma gallega. De la dependencia a la autonomía. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 115-148.
- Landry, C. i Bianchini, F. (1995). *The creative city*. Londres: Demos.
- Lessig, L. (2005). *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de Sueños. (en línia). <http://www.elastico.net/archives/>
- Levine, R. (2013). *Parásitos: Cómo los oportunistas digitales están destruyendo el negocio de la cultura*. Barcelona: Ariel.
- Majoer, S. (2011). Framing large-scale projects. Barcelona forum and the challenge of balancing local and global needs. *Journal of Planning Education and Research*, 31(2), 143-156. doi:10.1177/0739456X11402694
- Manito Lorite, F. (Ed.). (2010). *Ciudades creativas*. Barcelona: Fundación Kreanta.
- Markusen, A. i Schrock, G. (2006). The artistic dividend. Urban artistic specialisation and economic development implications. *Urban Studies*, 43(10), 1661-1686.
- Martel, F. (2011). *Cultura mainstream: Como nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Martinez, S. i Rius, J. (2010). Cultural planning and community sustainability. The case of the cultural facilities plan of Catalonia (PECCAT 2010-20). *Culture and Local Government*, 3(1-2), 71-82.
- Menger, P. (1997). *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. París: Ministère de la Culture et de la Communication. Département des études et de la prospective.
- Menger, P. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574. (en línia). <http://www.jstor.org/stable/223516>
- Menger, P. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. París: Gallimard.
- Menger, P. (2010). *Cultural policies in Europe. From a state to a city-centered perspective on cultural generativity*. Tòquio: National Graduate Institute for Policy Studies.
- Miles, M. (2005). Interruptions. Testing the rhetoric of culturally led urban development. *Urban Studies*, 42(5-6), 889-911. doi:10.1080/00420980500107375
- Misztal, B. A. (2009). *Intellectuals and the public good. Creativity and civil courage*. Cambridge: CUP.
- Molotch, H. i Treskon, M. (2009). Changing art: SoHo, chelsea and the dynamic geography of galleries in New York city. *International Journal of Urban and Regional Research*, 33(2), 517-541.
- Moomas, H. (2004). Cultural clusters and the post-industrial city. Towards a remapping of urban cultural policy. *Urban Studies*, 41(3), 507-532.
- Mooney, G. (2004). Cultural policy as urban transformation? Critical reflections on Glasgow, European City of Culture 1990. *Local Economy*, 19(4), 327-340.
- Moulier-Boutang, Y. (2010). *L'abeille et l'économiste*. París: Éditions Carnets Nord.
- Moulin, R. (1983). *Le marché de l'art en France*. París: Éditions de Minuit.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- Moulin, R. i Cardinal, M. (2012). *El mercado del arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca.
- Negus, K. (2002). The work of cultural intermediaries and the enduring distance between production and consumption. *Cultural Studies*, 16(4), 501-515.

- Novy, J. i Colomb, C. (2013). Struggling for the right to the (creative) city in Berlin and Hamburg: New urban social movements, new “spaces of hope”? *International Journal of Urban and Regional Research*, 37(5), 1816-1838. doi:10.1111/j.1468-2427.2012.01115.x
- O'Connor, J. i Gu, X. (2012). Creative industry clusters in Shanghai: A success story? *International Journal of Cultural Policy*, 1-20. doi:10.1080/10286632.2012.740025
- Palomares Montero, D., García Aracil, A., Castro Martínez, E., et al. (2012). Misiones actuales de las universidades públicas: Una perspectiva sociológica. *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 188(753), 171-192.
- Peck, J. (2005). Struggling with the creative class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4), 740-770.
- Peterson, R. A. i Anand, N. (2004). The production of culture perspective. *Annu. Rev. Sociol.*, 30, 311-334.
- Peterson, R. A. (1982). Five constraints on the production of culture: Law, technology, market, organizational structure and occupational careers. *The Journal of Popular Culture*, 16(2), 143-153. doi:10.1111/j.0022-3840.1982.1451443.x
- Peterson, R. A. (1997). *Creating country music: Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pike, A. (2011). *Brands and branding geographies*. Cheltenham; Northampton: Edward Elgar.
- Pratt, A. C. (2008). Creative cities: The cultural industries and the creative class. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 90(2), 107-117. doi:10.1111/j.1468-0467.2008.00281.x
- Quemin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. París: CNRS.
- Rius Ulldemolins, S., et al. (2012). El sistema de la política cultural en Cataluña: Un proceso inacabado de articulación y racionalización. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 11(3), 173-204.
- Rius, J. (2012). Gallery districts of Barcelona: The strategic play of art dealers. *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 42(2), 48-62.
- Rius-Ulldemolins, J. (2014a). La gobernanza y la gestión de las instituciones culturales nacionales: De la oposición entre arte y economía a la articulación entre política cultural y management. *Revista Papers*, 99(1), 73-95.
- Rius-Ulldemolins, J. (2014b). ¿Por qué se concentran los artistas en las grandes ciudades? Factores infraestructurales de localización, estrategias profesionales y dinámicas comunitarias. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 147, 73-88.
- Rius Ulldemolins, J. i Zamorano, M. M. (2014). Spain's nation branding project Marca España and its cultural policy: The economic and political instrumentalization of a homogeneous and simplified cultural image. *International Journal of Cultural Policy*, 1-21. doi:10.1080/10286632.2013.877456
- Rius-Ulldemolins, J. i Rubio, A. (2013). The governance of national cultural organisations: Comparative study of performance contracts with the main cultural organisations in England, France and Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 19(2), 249-269.
- Rius-Ulldemolins, J. i Zarlenga, M. (2014). Industrias, distritos, instituciones y escenas. Tipología de clústeres culturales en Barcelona. *Revista Española de Sociología*, 21, 47-68.
- Rius-Ulldemolins, J. Hernández i Martí, G., Torres Pérez, F., et al. (2015). Urban development and cultural policy “white elephants”: Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, 1-21. doi:10.1080/09654313.2015.1075965
- Rowan, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. discursos, instituciones y contradicciones en la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rubio Arostegui, J.A. (2013). La dimensión social de la actividad creativa: Una introducción al enfoque de las ciencias sociales. En Caerols Mateo, R., i Rubio Arostegui, J.A. (Eds.), *La praxis del artista como hacer investigador*. Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social, pp. 61-84.
- Rubio, A. i Rius, J. (2012). La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid. *Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, 8, 79-92.
- Runco, M. A. i Albert, R. S. (1999). Creativity research. A historical view. En J. C. Kaufman, i R. S. Albert (Eds.), *The cambridge handbook of creativity* (pp. 3-19). Cambridge: CUP.
- Sánchez, M. V., Rius-Ulldemolins, J., Zarlenga, M., et al. (2013). ¿Ciudad creativa y ciudad sostenible? Un análisis crítico del modelo Barcelona de políticas culturales. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 96, 48-57.
- Schlesinger, P. (2013). Expertise, the academy and the governance of cultural policy. *Media Culture Society*, 35(1), 27-35.
- Scott, A. (2001). *The Cultural Economy of Cities*. Londres: Sage.
- Scott, A. (2007). Capitalism and urbanization in a new key? The cognitive-cultural dimension. *Social Forces*, 85(4), 1465-1482.

- Scott, A. (2010). Cultural economy and the creative field of the city. *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 92 (2), 115-130.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. París: La Documentation Française.
- White, H. C. (1993). *Careers and creativity: Social forces in the arts*. Colorado: Westview Press.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura* (1a reimp ed.). Barcelona etc.: Paidós.
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad: 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zarlenga, M., et al. (2013). Cultural clusters and social interaction dynamics: The case of Barcelona. *European Urban and Regional Studies*, OnlineFirst, 1-24. doi:10.1177/0969776413514592

NOTA BIOGRÀFICA

Juan Arturo Rubio Arostegui és doctor en Ciències Polítiques i Sociologia (Universitat Complutense de Madrid), màster en Gestió de les Arts (música, teatre i dansa), llicenciat en Filosofia i Ciències de l'Educació. Professor de la Universidad Antonio de Nebrija i investigador principal del Grupo Nebrija de Arte. Els seus camps d'investigació i docència són: política cultural, gestió cultural, sociologia de l'art, educació artística i metodologia de la investigació en les arts. Ha participat en diversos projectes nacionals de R+D+I i ha publicat llibres i articles en revistes nacionals i internacionals. El 2002 va rebre el Premio Marcelo Martínez Alcubilla per a investigacions sobre l'Administració General de l'Estat (Ministeri d'Administracions Públiques).

Joan Pecourt és professor contractat doctor de la Universitat de València i és doctor per la Universitat de Cambridge. Ha realitzat diverses investigacions sobre l'articulació del camp cultural i el camp polític, focalitzades especialment sobre la figura dels intel·lectuals i la premsa política. Producte d'aquesta tasca investigadora és el llibre publicat pel CIS *Els intel·lectuals i la transició política*. És autor de diversos capítols de llibre i articles realitzats des de la sociologia de la cultura i darrerament ha centrat els seus interessos en la transformació del camp cultural i el sorgiment d'un nou espai públic a partir d'internet.

Joaquim Rius-Ulldemolins és doctor en Sociologia per la Universitat Autònoma de Barcelona i l'École des Hautes Études en Sciences Sociales. Actualment, és professor ajudant doctor en el Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València. És autor de diversos llibres i articles sobre la sociologia de la cultura i la política cultural en revistes nacionals i internacionals com *International Journal of Cultural Policy*, *Urban Studies*, *European Urban and Regional Studies*, *REIS*, *RIS*, entre d'altres. Els seus interessos de recerca se centren en l'anàlisi dels clústers i les professions creatives, en el paper de les institucions culturals en la política cultural o en la instrumentalització de la cultura en el *branding* urbà i territorial.



PUNTS DE VISTA



Sindicats, identitats i moviment d'aturats. Una relació problemàtica

Enric Sanchis

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

enric.sanchis@uv.es

Rebut: 27/09/2016

Acceptat: 03/10/2016

RESUM

Una recerca sociològica de tipus qualitatiu basada en 88 entrevistes en profunditat a aturats d'una dotzena de ciutats espanyoles, fetes entre març de 2012 i febrer de 2013, ens ha permès acostar-nos al món dels aturats i ens ha ajudat a entendre millor el significat i les conseqüències que té l'atur per a les persones que el pateixen. L'objecte d'aquest article és un dels temes tractats en l'entrevista, la disponibilitat per a integrar-se en un moviment de protesta. Els aturats no comparteixen una identitat que els permeta sentir-se membres d'un "nosaltres" orientat vers l'acció col·lectiva. Tampoc disposen de recursos per a organitzar-se ni d'una interpretació del problema que els invite a fer-li front tots plegats. Finalment, són molt escèptics pel que fa al que poden aconseguir protestant. És per tot això que aguanten en solitari i recorren a estratègies individuals per a trobar treball o pal·liar les conseqüències de no tenir-ne. Això no obstant, l'article acaba defensant la pertinència que un moviment d'aturats encoratjat pels sindicats faça de l'atur el primer problema polític de la societat espanyola.

Paraules clau: Espanya, treball, conflicte social, recerca qualitativa.

ABSTRACT. *Trade unions, identities and pressure groups for the unemployed. A problematic relationship.*

A qualitative sociological study based on 88 in-depth interviews with unemployed people undertaken between March 2012 and February 2013, in 12 Spanish cities, has made it possible to reach a closer understanding of the experience of unemployment and its consequences for an unemployed person. One of the issues explored in the interviews was how prepared the respondents were to participate in any protest movement. Their responses are explored in this article. The unemployed do not share a collective identity, a feeling of "us" which would incline them towards collective action. Nor do they have either the resources to organise themselves or a common understanding of the problem which would motivate them to work together. Furthermore, they are very skeptical about what they might achieve by protesting. For these reasons, they put up with unemployment alone and resort to individual strategies to find work or lessen the consequences of not having any. Nevertheless, the article concludes by arguing for the relevance of a movement of the unemployed with trade union support to transform unemployment into the top political problem in Spanish society.

Keywords: Spain, work, social conflict, qualitative research.

SUMARI

Introducció

L'aturat protesta poc

· Condicions objectives

· Condicions subjectives

· Condicions externes

· Condicions internes

El paper dels sindicats

Una proposta contra l'atur

Conclusió

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Enric Sanchis. Universitat de València, Facultat de Ciències Socials, Departament de Sociologia i Antropologia Social. Av. dels Tarongers, 4b. 46021 València.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Sanchis, E. (2016). Sindicats, identitats i moviment d'aturats. Una relació problemàtica. *Debats Revista de cultura, poder i societat*, 130 (2), 147-155.

INTRODUCCIÓ

Espanya és campiona europea de l'atur des de fa més de tres dècades, sols en data recent superada per Grècia. Tot i això, els aturats —al contrari que l'atur— no han rebut l'atenció que es mereixen per part de les ciències socials. Algunes coses han fet els estudiosos de la salut pública (per exemple, Artacoz et al., 2004) i la psicologia social (per exemple, Buendía, 2010), però, des del punt de vista sociològic, està pràcticament tot per fer. El significat i les conseqüències que té l'atur per a les persones que el pateixen continuen sent en bona mesura *terra incognita* entre nosaltres. Pal·liar aquest dèficit de coneixement ha estat l'objectiu d'una investigació feta amb l'ajuda de la Fundación 1º de Mayo (Sanchis, 2016) i basada en 88 entrevistes en profunditat a aturats d'una dotzena de ciutats espanyoles, dutes a terme entre març de 2012 i febrer de 2013. Es tracta d'una mostra intencional d'aturats, és a dir, no representativa estadísticament, distribuïda per sexes i tres grups d'edat (joves, adults i madurs), dintre de cada un dels quals hom ha procurat discriminar en funció del nivell d'estudis, entre treballadors manuals i no manuals, i segons cercaren o no primera ocupació. Això no obstant, una volta fet el treball de camp, pot dir-se que els 88 entrevistats no semblen gaire diferents del conjunt dels aturats. Sense pretendre haver exhaurit el tema, aquestes entrevistes obertes ens acosten al món dels aturats i ens ajuden a entendre'l millor.

A les entrevistes parlarem una mica de tot: història educativa i laboral prèvia, vida quotidiana, intensitat i formes de cerca de treball, estratègies de formació, salari de reserva, relacions familiars, situació econòmica, salut, perspectives de futur, ubicació ideològica. Ens hi ocuparem també de les opinions i actituds envers els sindicats, el sistema polític, els impostos, la immigració i, finalment, de la disponibilitat per a l'acció col·lectiva contenciosa, val a dir, per a integrar-se en un moviment d'aturats.

Aquesta última qüestió és l'objectiu d'aquest article. Per què els aturats a penes fan soroll? Hi tenen res a veure els sindicats? Pot descartar-se absolutament que acabe apareixent un moviment social d'aturats

més enllà de l'àmbit municipal? Per acabar, plantejaré als sindicats una proposta —reconec que molt voluntarista i agosarada— per a fer front al problema de l'atur.

L'ATURAT PROTESTA POC

En general, l'aturat protesta poc. El malestar individual que provoca l'experiència de l'atur es tradueix més en silenci col·lectiu que no pas en conflictivitat social, la qual cosa, en el cas d'Espanya, sol provocar una certa perplexitat: com és possible que el teixit social no rebente? Més d'un suposat expert ho explica servint-se de l'economia submergida, a causa de la qual “en realitat” no hi hauria tant d'atur. Aquest suposat expert, en realitat, no sap de què parla. D'una banda, a Espanya hi ha més, no menys, atur del que ix a les estadístiques (el que jo he anomenat “atur sociològic”). D'altra banda, qüestionar la condició d'aturat d'una persona perquè no isca al carrer a trencar aparadors és una operació mental, si més no, discutible, per no dir absurda. Que jo sàpiga, cap definició d'aturat exigeix la participació en actes de protesta. El fet és que en la conducta dels aturats espanyols no hi ha res de misterios, perquè l'atur és en gran mesura compatible amb una relativa pau social, la qual cosa no vol dir, però, que no hi haja algunes qüestions que demanen una resposta.

Chabanet i Faniel (2012) han estudiat les protestes d'aturats en deu països europeus entre 1980 i 2007. Com ja he dit, en general es protesta poc, però hi ha diferències. Aquests autors en distingeixen tres nivells: 1) protesta important (França i Alemanya); 2) protesta moderada (Bèlgica, Finlàndia, Itàlia i Espanya), i 3) protesta residual (Regne Unit, Irlanda, Suïssa i Polònia). Dues coses en criden l'atenció. Primera, no hi ha una relació directa entre nivell d'atur i nivell de protestes dels aturats. Segona, és ben sabut que els espanyols, en conjunt, són els europeus que més participen en actes de protesta; aleshores, per què els aturats sols protesten moderadament? Com deia, hi cal una explicació.

Per començar, cal distingir entre els esclats de protesta més o menys espontanis i efímers, i un moviment social, que és una campanya de protestes sostinguda al llarg del temps, dirigida contra les autoritats i amb un objectiu polític ben definit: aconseguir que aquestes autoritats ens concedisquen alguna cosa concreta. Un avalot, un tumult, no és un moviment social. Perquè un col·lectiu d'individus pugui constituir-se en moviment social han de donar-se quatre requisits o condicions que, com veurem, no solen concórrer en el cas dels aturats. En general, l'atur donà lloc a moviments de protesta fins al començament de la Segona Guerra Mundial. Des dels anys 70 del segle xx, quan l'atur reapareix com a problema social, els moviments d'aturats han sigut més l'excepció que no pas la regla (Keyssar, 1988). Tot inspirant-me en la bibliografia sobre moviments socials (Tarrow, 1997) anomenaré aquestes quatre condicions objectives, subjectives, internes i externes. Anem a repassar-les.

Condicions objectives

Condicions objectives són tots aquells elements que faciliten que un conjunt d'individus adquirisquen una identitat col·lectiva i se senten membres d'un "nosaltres". Històricament, l'atur ha estat un problema específic de la classe obrera, la qual cosa facilitava la constitució d'aquest "nosaltres". Avui dia les condicions objectives hi juguen en contra. L'atur continua afectant amb més intensitat la classe obrera (els treballadors manuals), però ja no és un problema específic d'aquesta classe. També hi ha atur de classes mitjanes; juvenil, adult i madur; masculí i femení; d'inserció i d'exclusió; de llarga i curta durada; que provoca greus dificultats econòmiques i que no en provoca; autòcton i d'immigrants; d'universitaris i de mà d'obra no qualificada; protegit formalment i desprotegit. Dit en breu, els aturats són més un agregat estadístic que no pas un grup social en el sentit sociològic del terme, per la qual cosa no tenen fàcil constituir-se com a subjecte social (Demazière, 1995: 107).

Condicions subjectives

Les condicions subjectives són, al meu parer, les més importants. A la base de tot moviment, hi ha

una situació prèvia que genera descontentament, malestar generalitzat, però que la gent accepta resignadament perquè la percep com a natural o inevitable, perquè no sap com explicar-se-la o bé perquè, d'alguna manera, se'n considera a si mateixa responsable; al capdavant, perquè s'hi veu impotent per a canviar-la. En un moment donat apareix una manera diferent de percebre la realitat (Laraña, 1999) que redefineix aquesta situació com a injusta i susceptible de ser modificada. Explica la causa que la provoca, n'identifica el culpable, l'adversari a qui cal enfrontar-se, proposa una alternativa possible i una estratègia per a fer-la realitat, que passa per l'acció col·lectiva, atès que la cerca individual de solucions no condueix a res. En la mesura que la gent faci seu aquest nou marc conceptual, es dotarà d'una identitat que li permetrà sentir-se integrada en un nosaltres solidari que té enfront un adversari clarament identificat. En altres paraules, perquè el moviment qualsevol ha d'aparèixer una mena d'ideologia que permeti a l'individu concebre's com a membre d'un col·lectiu capaç de generar canvi.

Davant l'atur hi ha diagnòstics i respostes d'esquerres, de dretes i neutres, concrets i genèrics. Per exemple, reducció del temps de treball, prohibició de les hores extraordinàries, creació directa d'ocupació pública, regulació de la lògica del mercat o, tot al contrari, reduir el poder sindical, reduir la protecció de l'atur, abaixar salaris, ajudar les empreses i els autònoms, canviar el model productiu, invertir més en I+D+i, en educació i formació, etcètera.

Com ho veuen els entrevistats? Els hem fet tres preguntes: quines són les causes de l'atur i principal responsable?; què hauria de fer qui té poder per a intervenir? Els mateixos aturats hi podrien fer alguna cosa? La idea bàsica era distingir entre aquells quadres interpretatius que condueixen cap a la resignació i la passivitat, i aquells que condueixen cap a la mobilització col·lectiva.

Dels entrevistats, 20 diuen que "la culpa és una mica de tots"; 5, fins i tot que és "dels mateixos aturats". Però la majoria (47) identifiquen els polítics o els

governos com a primers culpables, amb certa freqüència acompanyats dels banquers i grans empresaris, que, al capdavall, són tots el mateix. És a dir, ens hi trobem una gran massa d'aturats molt enfadats amb la classe política. Ara, em fa la impressió que l'actitud de la majoria dels enfadats és pareguda a la del camperol que s'enfada amb Déu Nostre Senyor perquè no plou, però l'únic remei que se li ocorre és traure el sant en processó. Perquè sols en 14 casos es passa de la identificació del causant del problema a la formulació de demandes clares i concretes al sistema polític.

Quant a les respostes o possibles solucions, 21 informants reconeixen obertament no tenir ni idea. Hi ha moltes respostes genèriques, que reflecteixen els tòpics que es repeteixen en els mitjans de comunicació, com ara canviar el model productiu. Hi ha qui proposa fer fora els immigrants. Hi ha respostes que un mai no hauria imaginat que anava a escoltar en boca d'un aturat, com ara "posar a treballar els aturats que cobren en activitats socialment útils", "ajudar les multinacionals perquè no se'n vagin". N'hi ha 19 que parlen de la necessitat d'ajudar les pimes i fomentar l'autoocupació. És concebible una manifestació d'aturats exigint més subvencions per a les pimes? Sols en 14 casos s'invoquen mesures que remetien a les reivindicacions tradicionals del moviment obrer i dels sindicats.

La possibilitat d'organitzar-se col·lectivament, encara que només fóra per a donar-se suport mutu, no estava en l'horitzó mental de 55 dels entrevistats. El que hi domina és l'apatia i el desànim, el "campe qui puga". La gran majoria dels aturats no estan en condicions psicològiques d'implicar-se en un moviment de protesta col·lectiva. I a propòsit de condicions psicològiques, a Espanya es consumeixen comparativament molts ansiolítics i antidepressius, i aquest consum ha pujat molt durant els darrers anys. Ací tenim també una possible explicació de la diferència entre els aturats protestons dels anys trenta i els actuals: aquells no podien anar al metge en cerca d'ajuda.

De respostes inequívocament orientades en el sentit de la mobilització, n'hem trobat en 18 entrevistats,

entre els quals n'hi ha alguns que estan o han estat efectivament organitzats i altres que conceben la mobilització més com una manera de manifestar el seu malestar ("dret de picar de peus") que no com un instrument eficaç per a aconseguir alguna cosa.

En resum, les condicions subjectives no s'hi donen. La majoria dels aturats no han fet seua una interpretació del problema de la qual es deriven solucions que passen per la mobilització col·lectiva. En realitat, han assumit el diagnòstic i les solucions del pensament econòmic ortodox dominant, que és el de la dreta i, de fet, amb subtilíssims matisos, el de l'esquerra socialdemòcrata, si més no quan està al govern. El discurs econòmic de l'altra esquerra, retòricament anticapitalista, no té credibilitat, almenys no en tenia quan es feren les entrevistes.

Ara, 18 mobilitzats o potencialment mobilitzables tampoc està malament. Vol dir que un 20% dels aturats entrevistats sembla que tenen ganes de fer gresca. I tampoc es pot dir que a Espanya els aturats no es mobilitzen en absolut. De fet, des de fa anys, fins i tot des d'abans d'aquesta crisi, hi ha dotzenes i dotzenes d'assemblees i coordinadores d'aturats, si bé la majoria no depassen el nivell local i els manca potència de veu. Per què? Perquè tampoc no s'hi donen les condicions internes. Anem-hi, però passant primer per les condicions externes, sobre les quals hi ha poc a discutir.

Condicions externes

Per condicions externes s'entén el que es diu "estructura d'oportunitats polítiques". La gent no protesta tant quan ha acumulat molt de malestar com quan percep que pot ser escoltada, que pot guanyar, que ha arribat el seu moment. Es fa així referència, entre altres coses, a la presumible resposta del poder, que pot optar per la repressió o per fer-hi concessions. Alguns especialistes els donen molta importància, jo trobe que no en tenen tanta. Al meu parer, expliquen bé els cicles de protesta, amb els seus fluxos i refluxos, o l'esclafit del moviment, però no la seua existència com a tal, que tendeix a mantenir-se en el temps. A tot estirar, explicarien els moviments efímers.

Condicions internes

No protesta tant qui vol o té bones raons per a fer-ho com qui pot. Tot moviment necessita recursos organitzatius, comunicatius, financers, humans, llocs on reunir-se, dirigents, líders, buscar aliats, simpatitzants, el suport de certes elits i d'altres organitzacions... Els aturats estan molt mal dotats de recursos; necessiten que algú els done una maneta. Altrament, és molt difícil que depassen l'àmbit local, que és el que sol passar. Qui els podria donar aquesta maneta? Les organitzacions de la societat civil (ONG i altres), més aviat no. Fan una labor útil, però estan més concebudes per ajudar l'aturat en el seu calvari quotidià que no pas per a mobilitzar-lo. Els grans partits polítics, òbviament no. Els petits partits d'esquerres, suposant que s'ho hagen plantejat de veres, no tenen capacitat d'arrossegament. Els passa el mateix que als sindicats de classe minoritaris: darrere de moltes iniciatives locals d'aturats, moltes vegades hi trobem militants d'uns i d'altres intentant ajudar, però difícilment aconseguixen anar més enllà de l'àmbit municipal.

Queden els grans sindicats de classe. Al meu parer, són els únics que podrien donar aquesta maneta als aturats organitzats en l'àmbit local o, fins i tot, intentar organitzar els desorganitzats i mobilitzar-los. Per què? Perquè aquests sindicats, malgrat totes les dificultats que pateixen en l'actualitat, tenen recursos; en part és una qüestió de decidir on aplicar-los prioritàriament. I també perquè aquests sindicats, malgrat tot, encara gaudeixen d'una certa credibilitat entre els aturats. En tot cas, entre els estudiosos del tema hi ha un cert consens que, per a entendre per què en alguns països els aturats protesten més, en d'altres menys i en d'altres gens, cal tenir en compte la posició que hi adopten els sindicats.

EL PAPER DELS SINDICATS

La relació entre aturats organitzats i sindicats requereix una anàlisi més profunda que la que jo he fet, com la que ara estan desenvolupant a Catalunya Pere Jódar i Ramon Alós, però hi ha indicis que l'encontre entre

uns i altres és possible. Per exemple, 31 entrevistats valoren negativament l'acció genèrica dels sindicats en matèria de defensa dels interessos dels treballadors, però 45 en tenen una opinió positiva; a més a més, sols 3 afirmen que, sense sindicats, els treballadors, en general, i els aturats, en particular, viurien millor, mentre que 79 n'opinen el contrari. Per altra banda, no oblidem que els dos grans sindicats tenen prop de dos milions d'afiliats i que continuen sent l'actor social per excel·lència en l'articulació política del malestar ciutadà. Ara, per a posar en marxa o donar una espenta a un moviment d'aturats, els dos grans sindicats espanyols (i probablement el que dic és vàlid també per als sindicats majoritaris bascos i gallecs) han de vèncer dos grans obstacles. Primer, les reticències amb què són vistos per molts dels aturats organitzats. Segon, aclarir-se ells mateixos sobre el que volen fer amb els aturats.

Primer obstacle. Els aturats organitzats són molt gelosos de la seua autonomia i tendeixen a desconfiar de tot el que vinga de fora. Molts tenen com a referent ideològic partits polítics i sindicats molt petits i molt sectaris que acusaran els grans sindicats d'estar venuts al capital i d'haver-se'ls acostat per manipular-los. En lloc d'intentar guanyar-se aliats que els proporcionen recursos, els aturats organitzats semblen encabotats a fer-se més enemics dels que ja tenen. Els pot acabar passant el mateix que a l'"Asamblea contra la Precariedad y por la Vivienda Digna" (Aguilar i Fernández, 2010). Algú se'n recorda? L'any 2006 aconseguiren traure al carrer milers de manifestants en una trentena de ciutats i constituir assemblees en algunes d'aquestes. En un principi, comptaven amb la complicitat i la simpatia del moviment veïnal; després, a causa de la deriva radical que van experimentar, es quedaren sols i desaparegueren. Si els sindicats volen ser el portaveu dels aturats organitzats no tenen més remei que, amb molta paciència i pedagogia, posar-se cordialment al seu servei, per exemple, cedint-los les seues seues perquè s'hi puguen reunir.

Segon obstacle. "L'actitud dels sindicats envers els aturats és complexa i, fins a un cert punt, ambigua" (Faniel, 2012: 132). N'hi ha tota mena d'exemples.

En alguns països, els aturats estan afiliats i organitzats dintre dels sindicats; en d'altres, hi ha sindicats que desenvolupen estratègies per tal d'evitar que el treballador no es desafilie quan cau en l'atur, i, encara en d'altres, senzillament, hi ha sindicats (cal pensar que de tipus corporatiu) que prohibeixen l'afiliació de l'aturat. A falta d'una anàlisi a fons del tema, podem situar-lo entre dues posicions extremes. La primera (ultraesquerrana) caricaturitza els dos grans sindicats com a lacais del sistema:

[Des de 1982 CCOO i UGT, cada vegada més] dependents en gran mesura de les ajudes públiques i poc menys que condemnades a acatar imposicions fora mida [...] perderen la condició de combat, tot i que relativa, que havien exhibit a les acaballes del franquisme i els inicis de la transició. [Les direccions d'ambdós sindicats s'hi mostraren] molt més interessades a preservar els llocs de treball d'un gran nombre d'*alliberats* que a atendre l'objectiu de defensar els treballadors. [D'aquesta manera,] els dos sindicats majoritaris són avui puntals decisius en la preservació del capitalisme que patim i, com a tals, configuren instàncies vitals per a aplacar tota mena de resistència entre els treballadors, [als quals ofereixen] la disposició d'un advocat laboralista a canvi de renunciar a tota transformació objectiva del món (Taibo, 2012: *passim*).

Els sindicats majoritaris bascos i gallecs tampoc no escapen de la crítica d'aquest autor, ja que “no trenquen els motles de la socialdemocràcia [i tenen com a màxima aspiració] el disseny d'imposar límits a la cobdícia del capitalisme sense plantejar-se cap perspectiva de depassar-lo” (Taibo, 2012: *passim*). Ni tan sols en els sindicats radicals minoritaris podem disposar-hi massa esperances: “Res fóra més equivocat que concloure, amb tot, que organitzacions com les que ara ens interessen no arrosseguen rèmores d'allò que és l'activitat comuna en l'àmbit dels sindicats majoritaris. [...] Hi ha quelcom en el discurs sindical que impedeix una ruptura plena respecte al sistema” (Taibo, 2012: *passim*).

Aquesta posició és insostenible. Ignora l'evidència irrefutable de més de trenta anys de polítiques antisindicals neoliberals reeixides (des de l'època de Thatcher i Reagan) i, en el cas d'Espanya, no explica totes les reformes laborals orientades a debilitar els sindicats, en particular l'última del govern Rajoy (Fundación 1º de Mayo, 2012). Aquestes crítiques tremebundes als sindicats només serveixen per a reforçar l'antisindicalisme descarat d'Esperanza Aguirre o el subtilíssim antisindicalisme de FEDEA, que diu parlar en defensa d'aturats i ocupats precaris.

La segona posició considera els sindicats com a paladins dels aturats, i tampoc és això. No podem demonitzar els sindicats, però tampoc podem assumir acriticament tot el que fan. I la qüestió és: estan fent tot el que es podria fer en defensa dels interessos dels aturats? Ja he dit que cal una anàlisi més a fons del tema, però la meua impressió és que els problemes específics dels aturats no són prioritaris en l'agenda sindical i que els sindicats no saben ben bé què fer amb els aturats. Per una banda han de conciliar els interessos específics i immediats dels aturats amb els interessos generals i a mitjan termini del conjunt dels treballadors, la qual cosa no és fàcil. En aquest sentit podria dir-se que estan fent el que bonament poden, que no és massa. Per altra banda, cal reconèixer que els sindicats, com totes les grans organitzacions, pateixen una sèrie d'inèrcies burocràtiques (fins i tot oligàrquiques) que els poden dur a anteposar els propis interessos de l'organització com a tal a qualsevol altra consideració.

No em considere legítimat ni de bon tros per a aclaparar els sindicats amb una lliçó magistral sobre el que haurien i no haurien de fer. Bastants problemes tenen ja, i tampoc es pot dir que ho estiguen fent quasi tot malament. Però tampoc seria sobrer una reflexió autocrítica sobre algunes de les coses que s'han fet, en general i en relació amb els aturats, i sobre el que cal fer en el futur pròxim. Per exemple, no té una fàcil explicació l'entestament a signar acords durant la primera legislatura d'Aznar (1996-2000) i amb els governs de Rajoy. De tota manera, cal dir que aquesta reflexió està fent-se des de fa temps (Calleja, 2016).

Quasi des dels seus orígens, els sindicats comparteixen dues ànimes: una, diguem-ne, movimentista, que els duu cap a la confrontació, i una altra, diguem-ne, institucionalista —que se va assentant a mesura que aconsegueixen victòries històriques—, que els duu a la moderació, a buscar el pacte i el compromís a canvi de ser reconeguts com a interlocutors legítims dels interessos que defensen. És el que els passa a tots els moviments socials reeixits. Aquestes dues ànimes expliquen d'alguna manera les dubitacions dels sindicats envers els aturats. Per una banda, en la mesura que són sindicats de classe, necessiten i tenen l'obligació d'integrar-los; per altra, tenen por que els desborden.

Els sindicats estan obligats a moure's sempre sobre el tall de la navalla, entre la confrontació i la concertació, i jo —insistisc— no pretenc donar-los lliçons. Però potser ha arribat el moment de, sense tancar la porta de la concertació, bascular cap a l'acció contenciosa. Tal vegada algú pot considerar un punt agosarada aquesta afirmació, però el mateix Josep Maria Àlvarez digué una cosa pareguda poc després de prendre possessió de la Secretaria General de la UGT el març de 2016. Perquè el fet és que porten massa anys maniobrant a la defensiva. En la mesa de negociacions han acabat enviscats en una espiral que els ha dut, de renunciar al millor per a aconseguir el bo, a haver d'acceptar el dolent per a evitar el pitjor. I estan pagant un preu massa alt en termes de legitimitat i credibilitat: al final acaben sent vistos com a part de l'*establishment*. Als ulls de bona part dels aturats, els sindicats han esdevingut part del problema i han deixat de ser part de la solució.

UNA PROPOSTA CONTRA L'ATUR

No pretenc entrar ara a fons en el debat sobre les possibles causes de l'atur i les polítiques possibles per lluitar-hi, per què a Espanya hi ha tradicionalment tant d'atur i què es podria fer per combatre'l; un tema sobre el qual, d'altra banda, hi ha un volum de bibliografia aclaparadora. És clar que estem davant un problema complex que requereix respostes sofisticades

i combinades. Però vull parlar d'atenció a una de les causes que, al meu parer, està al darrere de moltes altres. La meua tesi —inspirada en Keyssar (1988)— és que tenim l'atur que tenim perquè l'atur a poc a poc ha deixat de ser un problema social (i, per tant, polític) per a esdevenir cada vegada més un problema tècnic que cal deixar en mans d'experts. Si volem, no ja posar fi a l'atur, sinó sols reduir-lo fins a la mitjana europea, cal repolititzar-lo, és a dir, convertir-lo en el primer problema polític de la societat espanyola. Com? Posant en marxa un moviment social que involucre els aturats i que exigisca al sistema polític mesures directes contra l'atur. No mesures indirectes que tindrien com a efecte derivat la creació d'ocupació a mitjà i llarg termini; aquestes també. Però, mentre surten efecte, calen mesures directes. I la millor mesura directa, la més efectiva, és la creació directa d'ocupació.

Òbviament, en una economia de mercat, el sistema polític no pot obligar el sector privat a crear ocupació. Per tant, cal la creació d'ocupació en el sector públic. Cal un moviment nucleat entorn dels aturats que exigisca la creació directa d'ocupació en el sector públic. El moviment ha de tenir la suficient credibilitat i potència de veu perquè aquesta exigència siga feta seua per l'opinió pública. Al meu parer, torne a dir-ho, els sindicats majoritaris de classe són l'actor social amb més capacitat per dotar el moviment de la credibilitat i la força que necessita. Aquests sindicats poden abastir el moviment de recursos (condicions internes) i d'un marc interpretatiu diferent del problema de l'atur (condicions subjectives).

Pel que fa als recursos, per començar, tal vegada fóra suficient de recuperar o revitalitzar les unions sindicals territorials, tot fent-les atractives per als aturats no afiliats, que en són la immensa majoria. L'aturat no el trobaran mai al centre de treball, però sí que el poden trobar al barri o al municipi. Més encara, al territori també poden connectar amb més facilitat amb els ocupats precaris i amb molts ocupats estables que treballen en empreses petites en què els sindicats no poden entrar ni tan sols per organitzar unes eleccions; empreses en les quals es practica

l'antisindicalisme amb total impunitat. En aquest sentit, cal tenir ben present que l'any 2012 sols en una de cada cinc empreses amb sis o més treballadors hi havia representació sindical (Alós et al., 2015: 83). Potser ha arribat el moment que els sindicats reforcen la seua ànima movimentista impulsant l'acció fora del centre de treball. Recordem aquells temps en què en moltes associacions de veïns hi havia vocalies d'aturats, quan la doble i, fins i tot, la triple militància (al sindicat, al partit, al barri) era freqüent.

El marc interpretatiu alternatiu al dominant ja està fet (per exemple, per Navarro et al., 2011), no cal inventar-se res; només es tracta de sintetitzar-lo de manera que arribe amb claredat a l'opinió pública. Dit en breu, vivim en una de les societats més desiguals de l'OCDE, tenim un sistema fiscal poc redistributiu i un sector públic poc desenvolupat en termes d'ingressos, de despesa i d'ocupació. En números redons, només el 15% de l'ocupació treballa al sector públic, enfront de vora el 25% o, fins i tot, més en aquests països a què volem assembleblar-nos. En conseqüència, apujant els ingressos i la despesa públics al nivell mitjà de la UE-28, és possible crear un milió d'ocupacions en el sector públic sense augmentar-ne ni el deute ni el dèficit. I un milió més d'ocupacions en el sector públic tampoc és gaire. En números redons, significa un 20% sobre l'ocupació total. On crear-los? La resposta és fàcil: amb les dades d'Eurostat a la mà, en tots aquells serveis en què estem particularment mal dotats, començant per la primera etapa de l'educació infantil i acabant pels serveis a la família (lleï de la dependència), passant per la sanitat.

Un milió d'ocupacions públiques, per exemple al llarg d'una legislatura, podria ser el nucli d'un programa reivindicatiu semblant als que elaboraren els sindicats els anys 1989 (Propuesta Sindical Prioritaria) i 1991 (Iniciativa Sindical de Progreso), després del 14-D de 1988. No dic que aquesta seria la solució, amb majúscules, a l'atur. Fóra irresponsable, populista i demagògic dir-ho. No dic que no calga fer unes altres coses. No dic que tal mesura no podria provocar efectes no desitjats sobre uns altres paràmetres o objectius macroeconòmics. El que dic és que duem

dècades invocant aquests efectes com a excusa per a no atacar l'atur per via directa, i les conseqüències són a la vista. El que dic és que cal capgirar l'ordre de prioritats i col·locar el problema de l'atur en el centre de l'agenda política.

No estic demanant als sindicats que intenten traure al carrer els cinc milions d'aturats. Però sí, per exemple, per començar, que intenten organitzar piquets d'un centenar de persones davant els cent ajuntaments on el problema siga més greu o on ja hi haja aturats organitzats. Estem parlant de deu mil persones disposades, per exemple, a fer soroll contra l'atur durant una hora a la setmana mentre no se'ls faça cas. Òbviament, es tracta d'una opció arriscada, voluntarista, en la qual els sindicats corren el risc de fracassar. Però, si no ho intenten, corren un risc encara major: que, malgrat tot, el moviment d'aturats acabe esclatant de manera autònoma, els pose en evidència i els reste la credibilitat que encara tenen. Perquè el fet és que, quan esclata un moviment, fins l'observador més avesat sol ser agafat per sorpresa.

Vull acabar recordant aquella apel·lació d'Antonio Gramsci que el pessimisme de la raó no paralitzi l'optimisme de la voluntat. Albert Camus vingué a dir que tal vegada qui confia en la condició humana siga un boig, però amb tota seguretat qui es deixa aclaparar pels esdeveniments és un covard. En conseqüència, vull pensar que el dia que un moviment d'aturats aconseguisca contrarestar la resignació assentant en l'opinió pública la convicció que no estem davant una maledicció bíblica, el dia que un partit polític no pugui arribar al govern sense comprometre's a atacar-lo per via directa, aquest dia el drama de l'atur entrarà en vies de solució.

CONCLUSIÓ

Els aturats no comparteixen una identitat que els permeti sentir-se membres d'un *nosaltres* orientat vers l'acció col·lectiva. Tampoc disposen de recursos per a organitzar-se ni d'una interpretació del problema que els invite a fer-li front tots plegats. Finalment,

són molt escèptics pel que fa al que poden aconseguir protestant. És per tot això que aguanten en solitari i recorren a estratègies individuals per a trobar treball o pal·liar les conseqüències de no tenir-ne. Això no obstant, ací es defensa que, si un moviment

d'aturats encoratjat pels sindicats de classe majoritaris aconseguira fer de l'atur el primer problema polític de la societat espanyola, aquest problema entraria en vies de solució.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Aguilar, S. i Fernández Gibaja, A. (2010). El Movimiento por la Vivienda Digna en España o el porqué del fracaso de una protesta con amplia base social. *Revista Internacional de Sociología*, 68(3), 679-704.
- Alós, R., Beneyto, P. J., Jódar, P., Molina, O. i Vidal, S. (2015). *La representación sindical en España*. Madrid: Fundación 1º de Mayo.
- Artacoz, L., Benach, J., Borrell, C. i Cortés, I. (2004). Unemployment and Mental Health: Understanding the Interactions Among Gender, Family Roles and Social Class. *American Journal of Public Health*, 94(1), 82-88.
- Buendía, J. (2010). *El impacto psicológico del desempleo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Calleja, J. P. (2016). *Estrategias de revitalización de los sindicatos españoles*. Tesis doctoral. València: Universitat de València.
- Chabanet, D. i Faniel, J. (Eds.) (2012). *The Mobilization of the Unemployed in Europe. From Acquiescence to Protest?* Nova York: Palgrave Macmillan.
- Demazière, D. (1995). *La sociologie du chômage*. París: La Découverte.
- Faniel, J. (2012). Trade Unions and the unemployed: towards a dialectical approach. *Interface: a journal for and about social movements*, 4(2), 130-157.
- Fundación 1º de Mayo (2012). *Las reformas laborales en España y su repercusión en materia de contratación y empleo. 52 reformas desde la aprobación del Estatuto de los Trabajadores en 1980*. Madrid: Fundación 1º de Mayo.
- Keyssar, A. (1988). El paro antes y después de la Gran Depresión. *Debats*, 25, 40-50.
- Laraña, E. (1999). *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid: Alianza.
- Navarro, V., Torres, J. i Garzón, A. (2011). *Hay alternativas. Propuestas para crear empleo y bienestar social en España*. Madrid: Sequitur.
- Sanchis, E. (2016). *Los parados. Cómo viven, qué piensan, por qué no protestan*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Taibo, C. (2012). *España, un gran país*. Madrid: Catarata.
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza.

NOTA BIOGRÀFICA

Enric Sanchis, doctor en Ciències Econòmiques per la Universitat de València especialitzat en Sociologia del Treball és autor, entre altres publicacions, dels llibres *El trabajo a domicilio en el País Valenciano* (1984), *La otra economía. Trabajo negro y sector informal* (1988, en col·laboració amb altres autors), *De la escuela al paro* (1991, 1997), *Trabajo y paro en la sociedad postindustrial* (2008, 2011) i *Los parados. Cómo viven, qué piensan, por qué no protestan* (2016).

ENTREVISTA



Antonio Ariño

SOCIÒLEG I COAUTOR DE *LA SECESIÓN DE LOS RICOS*

“La democràcia està sent buidada de contingut per la desigualtat”*

Antonio Ariño (Allepuz, 1953) acaba de publicar junt amb Joan Romero *La secesión de los ricos* (Galaxia Gutenberg), una obra que s'endinsa en el territori poc explorat dels membres de la superelit contemporània. Sociòleg i vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València, Ariño adverteix que la desigualtat que encarnen els ultrarrics i el seu creixent allunyament de la resta de la societat, les seues normes i els seus impostos posen en risc els fonaments de la democràcia

PREGUNTA. *En el llibre, vostés comparen el present amb l'edat daurada de l'economia nord-americana protagonitzada a finals del segle XIX pels robber barons, uns magnats sense escrúpols.*

RESPOSTA. — En informes d'empreses d'intel·ligència social, que és com s'anomenen a si mateixes les consultores dedicades a recopilar informació sobre els rics, es planteja que està produint-se una segona edat daurada. Com en la primera, persones d'origen molt divers però que, en general, no procedeixen de famílies riques aconsegueixen fortunes extraordinàries. Al segle XIX, el fenomen va estar relacionat amb la Revolució Industrial i ara està vinculat amb la revolució de les tecnologies i la revolució financera.

* Traducció de Josep Rivera i Condomina.

Resulta exagerat dir que hi ha una plutocràcia global?

- Si partim de la imatge que les classes socials, els grups socials, han estat molt integrats i cohesionats al llarg de la història, podria parèixer exagerat. Però, si pensem en les enormes diferències socials que hi ha entre la seua riquesa i la de la resta, així com en les estratègies que comparteixen, no ho és gens.

Les seues fortunes ja no permeten representar l'estructura social com una piràmide, destaca el llibre

- Així és. La metàfora més adequada és la dels edificis que acaben en una agulla d'una altura extraordinària, que en alguns casos superen els núvols. Dalt trobem un nombre d'individus que, segons on tallem, són tres o quatre, 2.500 o 200.000. Aquests últims, que representen el 0,004% de la població mundial, sí que configuren una plutocràcia. Tenen estratègies d'internacionalització dels seus negocis, de les seues residències i de l'educació dels seus fills. Desenvolupen estratègies ideològiques i polítiques a través de *think tanks*, des dels quals pensen el món com una unitat singular de negoci i mitjançant els quals tracten de modificar la legislació en benefici propi. Parlem d'una lògica d'internacionalització, de sociabilitat i de secessió, pel lloc on ubiquen les seues residències, la importància que atorguen a l'enginyeria fiscal, les reduccions que exigeixen i la intimidació que practiquen sobre les nacions-estat. Els diuen: "Si vostè no em tracta bé, me n'aniré", encara que ja se n'han anat.

Quines conseqüències té per a les democràcies de masses?

- És molt cridaner que aquest procés s'estiga produint, en primer lloc, als països democràtics, malgrat que el major creixement de miliardaris es produeix ara a la Xina, un país que, almenys des de finals dels anys vuitanta, no pot anomenar-se comunista. En els règims democràtics, no hi ha capacitat de les forces socials, sindicals i polítiques per a exercir la intimidació, la coerció i el poder necessaris per a la pràctica de la redistribució. I, sense la redistribució, la democràcia no deixa de ser una paraula tramposa. Als Estats Units hi ha molta investigació de com la legislació es veu influïda per grups de pressió. Veiem com es canvien governs a Itàlia i a Grècia. I la situació espanyola actual, sense caure en una concepció conspirativa, també pot veure's com un exemple de tota una sèrie de forces a l'ombra, que tenen enormes interessos que es legisle en una determinada direcció. En aquest sentit, la democràcia està sent buidada de contingut.

Qui integra la plutocràcia? Qui són aquests superrics?

- Les elits sempre són plurals. Hi ha persones extraordinàriament riques en l'esfera de les *celebrities*, l'esport, l'arquitectura... Però qui porta les regnes no són aquests, sinó els que treballen en el món de les finances. Veiem com progressen grans fortunes vinculades amb les innovacions tecnològiques, com Microsoft, Google i Facebook. Però molts d'aquests s'han fet rics amb l'ajuda d'uns altres que els han proporcionat suport financer. Les innovacions en les finances són, crec, les més espectaculars de la història de la humanitat, encara que resulten menys visibles: el fet que màquines parlen amb màquines per comprar en microsegons fent grans negocis, que s'especule amb el futur dels anomenats mercats de futur, que es puguin empaquetar en productes financers coses absolutament dispars, com vam veure amb les hipoteques *subprime*. La influència que exerceix no ja l'economia, en general, sinó, en concret, el capitalisme financer és, des del meu punt de vista, el nucli central.

Els superrics espanyols presenten característiques distintives.

- La primera característica pròpia és que potser tenim l'home més ric del planeta. No se'n pot estar completament segur, perquè aquesta classificació canvia cada dia. És Amancio Ortega, procedeix del sector tèxtil, encara que disposa d'inversions immobiliàries, i és un ric atípic. Encara que no he estudiat a fons el seu cas, no tinc la impressió que visite els grans fòrums. No tinc referències, per exemple, que vagi a Davos i s'hi tracte braç a braç amb els seus iguals en fortuna. Però la segona persona més rica és la seua filla. Passa el mateix amb els Botín i, entre germans, amb els Roig. És a dir, que la vinculació familiar està molt present. Si deixem de banda la família Ortega i la família Roig, la resta estan molt relacionats amb el sector financer i la construcció. Un capitalisme molt vinculat amb les regulacions estatals; el que s'ha anomenat capitalisme d'amiguets. No tenim rics procedents de les grans innovacions tecnològiques i financeres, cosa que és significativa del nostre capitalisme i de les seues debilitats.

A escala global, en contra del que pot semblar, en paral·lel a l'emergència dels superrics, les classes mitjanes no desapareixen, sinó que creixen gràcies a països com l'Índia i la Xina.

- Tots els processos de deslocalització industrial, almenys en una etapa, tenen un efecte positiu en els països on s'instal·len les indústries. Amb una explotació brutal, és clar, permeten que grups amplis de la societat puguin ascendir socialment i tinguen uns ingressos que abans no tenien. Aquestes classes mitjanes aconseguixen uns ingressos molt inferiors als de les classes mitjanes dels països desenvolupats. Però són mitjanes en el sentit que estan al mig de l'estructura de la distribució de la riquesa dels seus països i molt en els percentils mitjans quan es considera el món com una totalitat agregada. Avui dia no poden tindre els mateixos interessos que les classes mitjanes occidentals. El que per a aquelles comporta creixement, per a les europees i nord-americanes és la seua gran amenaça. El treball que es genera allà és, en gran mesura, el que es perd aquí. Això serveix per als que treballen en el tèxtil, però també per a arquitectes o dissenyadors. S'ha dit que els processos que comporten major valor afegit es desenvolupen als països centrals. Però quins són aquests processos? Cada dia es redueixen significativament i, en darrera instància, el valor afegit serà la capacitat de prendre decisions. En tot allò que pot ser deslocalitzat –i amb el desenvolupament de la tecnologia cada vegada hi ha menys coses que no poden ser-ho– es genera una competència entre les classes mitjanes ascendents i les classes mitjanes en crisi.





FOTO: José Cuellar

Però, segons conclouen, les classes mitjanes tampoc han minvat de manera significativa als països occidentals. Una altra cosa són les seues expectatives.

— No es tracta tant d'una destrucció massiva de classes mitjanes als països desenvolupats com del fet que el seu horitzó de certesa s'ha trencat, i encara més per als seus fills. De vegades s'ha presentat aquesta dinàmica com un procés de polarització, en què en un costat hi ha els grans rics i en l'altre tots són perdedors. I no és així. Dins d'aquests perdedors, hi ha moltes formes de perdre i moltes magnituds de pèrdua. Els que més han perdut han sigut els que ja estaven més avall. Però la pèrdua també té a veure amb les expectatives que es tenen, que en les classes mitjanes eren superiors a les que aconseguiran els seus descendents.

Malgrat encarnar un fenomen històric, hi ha poca informació sobre els superrics. D'on l'han obtinguda vostès?

— D'empreses d'intel·ligència social i grans consultores de bancs, que recopilen informació sobre els ultrarrics per vendre-la. Són vies que tenen limitacions. Hi ha altres fonts, però estan ocultes o són molt cares. Aquestes empreses tenen fitxes de més de 200.000 rics. Sense donar noms, han publicat articles sobre el seu coeficients d'intel·ligència o sobre els col·legis on estudien els seus fills.

Afirmen que els internacionalistes del segle XXI són ells.

— Ho són. Hi ha un replegament nacionalista o populista al món. Fins i tot alguns dels ultrarrics manifesten aquestes tesis. Però les seues butxaques són internacionalistes, les seues pràctiques socials són internacionalistes, es casen amb persones d'altres nacionalitats, tracten de dur els seus fills a les millors universitats del planeta, tenen residències a diversos països...

Què són les family offices o oficines familiars?

- Empreses la finalitat de les quals és assessorar aquestes persones. Pensem en algú que viu als Estats Units, però avui s'ha alçat amb ganes de sopar a París. Les *family offices* s'encarreguen que tinga el bany preparat quan hi arribe, d'organitzar un còctel i d'avisar les persones que ha de convidar. Equivalen al càrrec de relacions institucionals, però s'ocupen també de si necessites pedicura a les set de la vesprada o un vestit nou, que tot estiga a punt a l'hora prevista al lloc prefixat. Com es mouen globalment, necessiten gestores d'aquesta mobilitat global.

El procés de secessió que descriu el llibre té en l'aspiració de viure a Mart o en plataformes en aigües internacionals els exemples més excèntrics. Però vostés subratllen que no es tracta de somnis, sinó de projectes.

- Avui ja existeixen àrees residencials que funcionen com a entitats independents i on no entra l'autoritat pública. El tancament és tan gran que tenen les seues pròpies normes de residència, funcionament i acceptació de la gent que hi viu. Són territoris dins de l'estat alliberats de l'estat. El cas de Peter Thiel, amb la seua ciutat alçada en aigües internacionals, pot parèixer pintoresc. Però deixa de ser-ho quan un entra a la seua pàgina web i veu la quantitat de persones que té contractades i els milers de milions que dedica al projecte. Passa el mateix amb Elon Musk i Mart. Almenys ells no ho pensen en clau d'utopia imaginària, sinó com una cosa que serà factible.

Per què afirmen que la meritocràcia s'ha convertit en un mitjà de legitimació d'aquesta desigualtat?

- Una cosa és la meritocràcia com a alternativa a l'aristocràcia i una altra com funciona en la pràctica en les nostres societats, on hi ha factors de desigualtat que no deixen d'alimentar-la perquè siga cada vegada més selectiva i finalment opere com una ideologia contra la justícia. La idea subjacent en el mèrit és que un té el que s'ha guanyat, dessocialitzant tot allò que permet el seu desenvolupament. El xiquet o la xiqueta que arriba a una certa posició ha nascut en una família. Aquesta família forma part d'una estructura social. En aquesta estructura social hi ha determinats sistemes escolars i carreteres, les infraestructures que han permès el desenvolupament d'unes qualitats intrínseques. Tot això s'oblida en el discurs meritocràtic.

Una cosa pareguda adverteixen vostés sobre la filantropia.

- Hem passat de la caritat entesa com a compadir —o siga, patir com la persona que es troba pitjor i a la qual s'ajuda—, de la caritat com a afirmació d'un estatus superior, que podia donar-se en l'edat mitjana, a una filantropia o mecenatge que es gestiona de la mateixa manera que les empreses. El canvi de les paraules no és casual. La història ens ensenya que l'economia de les donacions, que existeix en totes les societats, té com a característica fonamental dramatitzar la importància que té l'altra persona en la donació, no allò que s'intercanvia. El mercat oblida això. Fa tot equivalent a tot a través de la moneda i, per tant, l'únic que importa és l'eficàcia, l'eficiència i la productivitat. El filantropcapitalisme no és més que la colonització de l'economia de les donacions per l'economia de mercat.

La magnitud assolida pels superrics es gesta, assenyalen, a partir dels anys setanta i vuitanta del segle xx.

- Ací Joan (Romero) i jo teníem algun petit matís. Estic totalment d'acord que els factors polítics són la clau de volta de tot el procés, perquè la política podria haver canviat les coses des del principi. Però no podem oblidar que es produeixen revolucions d'una magnitud sense precedents. La revolució digital permet que el mercat opere en temps real a escala global. Les grans fortunes d'avui són tan diferents de les del XIX perquè tot es negocia a escala global. El ferrocarril no podia arribar a tot el planeta a la velocitat a què avui hi arriba l'última aplicació. També hi ha el capitalisme financer de què hem parlat. Tot això no hauria generat la desigualtat que ha generat si les polítiques i les lleis no hagueren acompanyat. L'altre factor polític és l'enfonsament del comunisme. Els trenta anys coneguts com les tres dècades glorioses tenen molt a veure amb la capacitat que tenia la classe obrera en aquell context geoestratègic per a pressionar els capitalistes perquè s'asseguren a adoptar acords.

Però és possible tornar a asseure les elits?

- Hem de tenir aquesta esperança. El moment que vivim no és propici per a l'esperança, perquè ells són cosmopolites, internacionalistes i globals, i no hi ha un contrapoder cosmopolita, internacionalista i global. No tornarem al passat, però crec que hi haurà forces que generaran equilibris més justos que els actuals. Perquè això passe, pensem que cal enfocar les coses d'una altra manera. La primera condició és mirar bé.

Els ciutadans solen subestimar la desigualtat i fins i tot, quan en són conscients, no sempre advoquen per mesures que podrien reduir-la, segons han constatat vostès.

- És un tema complex. A mesura que augmenta la desigualtat, aquesta té més legitimació social. El cas més cridaner és la Xina, en part perquè allí es té la percepció de ser una societat amb mobilitat ascendent.

A pesar de la crisi que travessa, el model social europeu frena els nivells de desigualtat d'altres llocs del món. Vostès creuen que el continent serà clau per a trobar solucions.

- Hi ha l'efecte òptic que Europa existeix, mentre que jo crec que estem en un procés d'uropeïtzació. Ara pareix que es vulga tornar a situacions a les quals no podem tornar. La idea de ser sobirans al nostre petit territori, siga quin siga, ignora la complexitat de les forces que teixeixen les societats i el planeta. Sóc partidari d'autonomies, perquè crec que la governança mundial és de coimplicació de diferents poders, però reconeixent que hi ha un nivell en el qual cal dipositar determinats components de la sobirania, perquè, altrament, ho perds tot. Creiem que més i millor Europa generarà més poder contra les multinacionals i les plutocràcies. Que més i millor poder a escala planetària de les democràcies comportarà més capacitat de control. I que més aïllament, més tancament, és sempre més fragilitat per a la majoria. Jo no estic en contra de la globalització. La qüestió és, com quan es va desenvolupar la primera revolució industrial, si volem fer alguna cosa millor amb la globalització.



De l'art després d'Auschwitz a la sociologia del menyspreu de Buchenwald*

Francesc Hernández i Dobón

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
francesc.j.hernandez@uv.es

Benno Herzog

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
benno.herzog@uv.es

Rebut: 24/04/2016
Acceptat: 03/06/2016

RESUM

Els treballs estètics de l'Escola de Frankfurt han rebut poca atenció en la sociologia actual. En aquest article mostrem la rellevància de la teoria estètica per a la comprensió crítica del món social. Amb aquesta intenció, presentem les apories que planteja la teoria crítica de la societat, especialment després d'Auschwitz, i ens preguntem com concebre l'inconcebible si les eines de la Il·lustració estan afectades per la culpa. Finalment, proposem el mosaic de la sociologia estètica del menyspreu com a possibilitat de sortida de l'aporia d'Auschwitz, una sortida relacionada amb la producció artística vinculada al camp de concentració de Buchenwald.

Paraules clau: Estètica, Escola de Frankfurt, Holocaust, Honneth, reconeixement, menyspreu.

ABSTRACT. *From art after Auschwitz towards the sociology of disrespect of Buchenwald.*

The aesthetic works of the Frankfurt School have hardly received attention by contemporary sociology. However, this paper shows the relevance of aesthetic theory for the critical understanding of the social world. For this purpose, we discuss the contradictions raised by the critical theory of society, especially after Auschwitz, and we reflect on how to conceive the inconceivable when the tools of the Enlightenment are intrinsically guilty. Finally, we propose the mosaic of the aesthetic sociology of disrespect as a possibility to overcome the paradoxes of Auschwitz. This procedure is related to the artistic production about the concentration camp of Buchenwald.

Keywords: Aesthetics, Frankfurt School, Holocaust, Honneth, recognition, disrespect.

SUMARI

Introducció

De la teoria crítica a l'estètica després d'Auschwitz

Auschwitz i la fi de la sociologia i l'estètica
comprehensives

Recuperar la capacitat de concebre:
la sociologia estètica del menyspreu de Buchenwald

· Margaret Bourke-White

· Jorge Semprún

· Fred Wander

· Imre Kertész

Conclusió

Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Francesc Hernández i Dobón. Universitat de València, Departament de Sociologia i Antropologia Social. Facultat de Ciències Socials. Av. Tarongers, 4b, 46021 València.

Suggeriment de citació / Suggested citation: Hernández, F. i Herzog, B. (2016). De l'art després d'Auschwitz a la sociologia del menyspreu de Buchenwald. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 130 (2). 165 -174.

* En aquest text sintetitzem algunes de les reflexions que hem publicat en Hernández i Herzog (2015). Article traduït per Josep Ribera i Condomina.

INTRODUCCIÓ

Per als debats socials i les polítiques contemporànies, la teoria estètica de l'Escola de Frankfurt pràcticament no existeix. La teoria crítica de la societat de la primera generació de l'Escola de Frankfurt ja es considera massa complexa i poc rellevant per a la penetració intel·lectual del món actual, i menys encara per a l'anàlisi empírica. Aquest veredicté és cert *a fortiori* per als treballs estètics, sobretot d'Adorno, però també de Benjamin, Kracauer i altres. No obstant això, la teoria estètica de l'Escola de Frankfurt es troba vinculada indissolublement a una pregunta fonamental de les ciències socials: malgrat els poders que ofusquen, modelen o distorsionen la percepció humana, és possible conèixer el món social? A aquesta pregunta, la negació de la qual la sociologia no s'atreveix a plantejar, s'hi afegeix, si la resposta és afirmativa, la de: com podem conèixer aquest món?

L'objectiu d'aquest article és mostrar la rellevància de la teoria estètica per a la comprensió crítica del món social. Amb aquest propòsit, presentarem les apories que ens planteja la teoria crítica de la societat, especialment després d'Auschwitz. Després, ens preguntarem com cal concebre –tant lògicament com artísticament– l'inconcebible, si les eines de la il·lustració estan afectades per la culpa. Amb tot això, ens ocupem de la relació d'Auschwitz amb la teoria estètica. Finalment, proposem el mosaic de la sociologia estètica del menyspreu com a possibilitat d'eixir de l'aporia d'Auschwitz. Aquesta eixida està relacionada amb la producció artística vinculada al camp de concentració de Buchenwald.

DE LA TEORIA CRÍTICA A L'ESTÈTICA DESPRÉS D'AUSCHWITZ

En l'evolució de l'Escola de Frankfurt i en la pretensió d'elaborar una teoria crítica, el llibre *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (*Dialèctica de la Il·lustració. Fragments filosòfics-1944/47*) de Horkheimer i Adorno representa un punt d'inflexió (vegeu Horkheimer i Adorno, 2010). Seguint Honneth (1986), aquest llibre radicalitza una “pèrdua del social” que

ja s'apuntava en l'article “Traditionelle und kritische Theorie” de 1937 (“Teoria tradicional, teoria crítica”). En aquest text programàtic i en altres aportacions de Horkheimer i els membres de l'Institut d'Investigació Social (IIS) de la Universitat de Frankfurt anteriors a la Segona Guerra Mundial, encara que es defensava, en principi, una orientació multidisciplinària, la veritat és que es va ordinar l'argument principal de la trama d'una filosofia de la història centrada en el model marxista del treball social. Aquest model va deixar de costat, al principi, altres formes d'interacció social, en general, i de reproducció cultural, en particular. Ara bé, si la classe obrera no havia promogut de manera decisiva el canvi revolucionari i s'havia integrat d'una manera no conflictiva en el capitalisme industrial i en el nacionalsocialisme, s'hauria de traure una tremenda conclusió: la desaparició de la capacitat creativa i de resistència dels membres de la classe treballadora, així com del seu potencial de conflicte individual i col·lectiu. El model psicoanalític de la socialització i la psicologia de masses aportaren a Adorno i Horkheimer raons per a comprendre per què els qui se suposava que eren l'avantguarda revolucionària es van integrar en els sicaris de la barbàrie.

En la *Dialektik der Aufklärung*, obra redactada sota l'impacte de l'ascens del nacionalsocialisme i la guerra, i amb una clara intuïció de la dimensió de la barbàrie dels camps de concentració i extermini que es coneixeria en concloure la contesa, Horkheimer i Adorno van explicar les transformacions dels subjectes en relació amb l'acte originari del domini sobre la naturalesa. Així, seguien usant el model filosòficohistòric marxista centrat en el treball, però ho van fer introduint una major distància entre els objectes d'anàlisi, a saber, els grups socials i les seues interaccions. Les formes de consciència tenen a veure amb la producció material, però, a diferència de les interpretacions usuals de Marx, Lukács o, fins i tot, Sohn-Rethel, no es tractava d'analitzar els modes de producció o les formes d'intercanvi de mercaderies, sinó de remuntar-se al primer acte d'apropiació de la naturalesa. És a dir, d'aquest primer acte arrancaria una patologia social tan potent que fins i tot subsumeix el mateix coneixement científic dins del model negatiu

de domini racional sobre la naturalesa. Amb aquesta inclusió quedava desbaratada fins i tot la mateixa possibilitat d'elaboració d'una teoria crítica. Aquesta és la conclusió que sembla obrir-se pas en els escrits de Horkheimer i Adorno posteriors a la *Dialektik der Aufklärung*, que tenen un to summament pessimista.

Tant *Eclipse of Reason* de Horkheimer, del 1947, com *Minima moralia* d'Adorno, del 1951, són obres fragmentàries, marcades per una profunda desesperança en la capacitat emancipadora de la raó humana (Horkheimer, 2004; Adorno, 1964). El fet que aquesta es trobe sotmesa, en la manera de procedir, en el bastiment lingüístic i en la forma de raonar, a la lògica de la identitat, és a dir, a un pensament objectivant, seria el factor que possibilitaria el coneixement i la ciència, però també la massificació i la barbàrie. Enfront d'aquesta dinàmica objectivant, inherent a la raó "instrumental", només és possible un exercici filosòfic autoreflexiu, tan desesperançat com aporètic, que ha de renunciar, d'entrada, a tota confiança en la capacitat desveladora del llenguatge, en la seua pretensió d'una enunciació transparent.

La crítica del llenguatge que havia apuntat la teoria del temps messiànic de Benjamin va quedar així radicalitzada amb la crítica de la raó instrumental de Horkheimer i Adorno. Què cal fer, doncs, una vegada que, desvelat el caràcter instrumental de la raó i del llenguatge, sembla esfumar-se la possibilitat d'elaborar una teoria crítica? La qüestió va més enllà i afecta, fins i tot, l'elaboració mateixa d'una teoria estètica. L'única comesa que resulta possible, fins i tot "obligatòria", és la dissolució de la teoria. Afirmar Adorno: "Només resta la dissolució, motivada i concreta, de les categories estètiques corrents com a forma de l'estètica actual; alhora, la dissolució allibera la veritat transformada d'aquestes categories" (Adorno, 1997: 597).

Per això, tant el curs d'*Ästhetik* del 1958-59 d'Adorno com la seua *Ästhetische Theorie* (Adorno, 2009 i 1997, respectivament) pòstuma s'organitzen a partir d'aquesta dissolució de les categories: la bellesa natural i la bellesa artística, el lleig i el sublim, la reflexió i la praxi artística, l'aura, el gaudi estètic, la dissonància,

l'expressió i la construcció artística, la creativitat, l'art abstracte, etc., considerats no com una nòmina tancada de tòpics, sinó com a etapes d'un raonament dialèctic en el qual cada estadi il·lumina el seu oposat i hi col·lideix per tal de permetre el trànsit al següent, per tal d'alliberar una "veritat transformada".

En definitiva, la teoria crítica posterior a la *Dialektik der Aufklärung* es va enfrontar a apories aparentment insalvables, vinculades a les nocions de raó i llenguatge a les quals arriba, que semblen tancar el pas no sols a una teoria crítica de la societat, sinó fins i tot a l'estètica i a qualsevol altra disciplina que no efectue la seua pròpia dissolució de les categories. Vegem amb més detall la relació entre l'experiència històrica d'Auschwitz i la teoria estètica.

AUSCHWITZ I LA FI DE LA SOCIOLOGIA I L'ESTÈTICA COMPRENSIVES

Pocs fenòmens històrics resulten tan esmunyidissos al llenguatge com el dels camps de concentració del nazisme. La seua denominació habitual no es refereix a la funció exterminadora que van complir. Però fins i tot parlar de camps d'extermini és una reducció de les formes de tortura i assassinat que es van perpetrar en aquells llocs i en els seus entorns. En els camps, milions de persones van ser recloses al marge de qualsevol ordenament jurídic. El camp era el lloc del no-dret.

Una manera d'eludir aquesta dificultat semàntica inherent a la noció de "camp de concentració" és parlar simplement d'"Auschwitz". Així van procedir Theodor W. Adorno i altres membres de l'Escola de Frankfurt. Usada d'aquesta manera, la paraula no té un significat determinat, sinó que es refereix al fenomen històric de l'epifania del mal absolut, a l'emergència del mal inconcebible. Ara bé, tant si parlem de "camp de concentració" com si esmentem la paraula "Auschwitz" estem efectuant una abstracció que esborra les diferències entre els camps. Qualsevol persona que llegisca sobre els camps de concentració del nazisme, en visione documentals o en visite les

restes, trobarà una peculiar dialèctica de similituds i diferències. Les diferències tenen a veure també amb les associacions que cada camp desperta: Anne Frank i Bergen-Belsen, l'Escala de la Mort i Mauthausen, etc., associacions que queden neutralitzades amb la mera referència única a "Auschwitz".

Però, a més, com a abstracció, Auschwitz era literalment inconcebible per a la sociologia per tres raons. En primer lloc, allò que invoca Auschwitz mina la idea de comprensió, nuclear en les ciències humanes i socials postweberianes. Auschwitz no es pot concebre perquè escapa a qualsevol lògica. En definitiva, allò no tenia sentit enmig d'un conflicte bèl·lic que reclamava comportaments eficaços. Haguera resultat més comprensible des de la racionalitat administrativa, per exemple, sotmetre el poble jueu a esclavitud (a l'estil de Schindler). Generalitzant: qualsevol mecanisme que explique la reproducció social va quedar abolit a Auschwitz (Claussen, 1996: 53). En realitat, Auschwitz va operar amb una lògica "que és immanent a l'esperit: la seua regressió" (Adorno, 1998); tanmateix, la ciència no pot abastar aquest *heart of darkness*: "La psicologia no arriba a l'horror" (Adorno, 1964: 215). En segon lloc, els crítics teòrics que intentaren captar la complexitat d'Auschwitz van ser considerats "massa difícils, brillants o esotèrics" per a resultar pertinents en el treball diari de discursos acadèmics o polítics (Stoetzler, 2010: 165). El fet de defugir Auschwitz allunyava també qualsevol possibilitat de comprensió del fenomen històric. És a dir, "Auschwitz" va polvoritzar la concepció de la història com a racionalització i va evidenciar la contingència, la irracionalitat de la història (Krahl, 1985: 287 s., citat per Claussen, 1996: 51). En tercer lloc, lluny de percebre l'Holocaust com a *possibilitat* de la societat moderna, sense la qual Auschwitz no haguera sigut possible (Baumann, 1989: 12s), es va concebre com el contrari de la modernitat, com un "vestigi preburgès" (Claussen, 2012), la qual cosa tampoc en va afavorir l'aprehensió.

Ara bé, la inconcebibilitat d'Auschwitz no condueix a l'escepticisme, sinó que planteja una exigència a la raó humana, com afirma Adorno en les seues lliçons:

"N'hi ha prou de pronunciar la paraula Auschwitz per a fer-los [als seus estudiants, F.H. i B.H.] recordar que gairebé ja no es pot pensar en una altra figura de l'amor espiritual, de l'*amor intellectualis* en el sentit de Spinoza, que no siga l'odi inexorable contra el dolent, la falsedat i el terrible del nostre món. Constitueix una de les configuracions més terribles de la nostra època el fet que quasi totes aquestes fórmules amb què es proclama immediatament el bé, l'amor als homes, es tornen d'amagat i contra la pròpia voluntat en una cosa dolenta, mentre que qui no desisteix d'aquesta inexorabilitat s'atrau per això el retret d'inhumà, escèptic i destructor. Considere que aprendre a penetrar en aquesta estranya inversió és una de les primeres exigències que els demana la filosofia si la pensen seriosament i si, per dir-ho així, no volen utilitzar-la com un dels troncs que aquella velleta va llançar a la foguera de Jan Huss. Sóc conscient del que els exigisc, però no puc remeiar-ho." (Adorno, 1977: 153).

Així doncs, seguint el rastre de l'antiga teologia negativa, que es prostrava abatuda davant el Déu a qui li agradava amagar-se, el *Deus absconditus*, la raó no esbrina què és l'absolut, sinó, al contrari: el que no es pot concebre mostra negativament a la raó el que ella mateixa és. Aquesta índole inconcebible del món té importants conseqüències no solament per al llenguatge i la ciència logocentrista, sinó també per a l'art, com explica aquest altre passatge d'Adorno:

"[E]l pensament pot apel·lar al fet que, en la realitat, alguna cosa més enllà del vel que teixeix la conjunció d'institucions i necessitat falsa reclama objectivament l'art; un art que parli a favor del que el vel oculta. Encara que el coneixement discursiu abasta la realitat, també abasta les seues irracionalitats (que brollen de la seua llei de moviment); en la realitat alguna cosa és esquiva al coneixement racional. A aquest li resulta aliè el sofriment: pot definir-lo, subsumint-lo, pot cercar mitjans per a calmar-lo, però amb prou feines pot expressar-lo a través de l'experiència: ho consideraria irracional. El sofriment portat

al concepte roman mut i no té conseqüències: es pot observar a Alemanya després d'Hitler. En l'era de l'horror inconcebible, la frase de Hegel (que Brecht va adoptar com a lema) que la veritat és concreta tal vegada ja només la pot satisfer l'art. El motiu hegel·lià de l'art com a consciència de les misèries s'ha confirmat més enllà del que calia esperar. [...] L'enfosquiment del món torna racional la irracionalitat de l'art, que és fosc radicalment. El que els enemics de l'art modern anomenen, amb millor instint que els seus apologetes porucs, la negativitat de l'art modern és el compendi d'allò reprimat per la cultura establerta. És ací on cal anar" (Adorno, 1997: 32s).

No obstant això, encara que "l'enfosquiment del món torna racional la irracionalitat de l'art, que és fosc radicalment", la coneguda tesi d'Adorno que "escriure un poema després d'Auschwitz és un acte de barbàrie" sembla tancar la porta a tota manifestació artística. Així ho van entendre molts, des de León Felipe¹ a Günter Grass².

RECUPERAR LA CAPACITAT DE CONCEBRE: LA SOCIOLOGIA ESTÈTICA DEL MENYSPREU DE BUCHENWALD

La sentència d'Adorno, tanmateix, exigeix per la nostra banda un esforç de comprensió. Entenem que el filòsof frankfurtià no atacava la possibilitat de l'art, sinó la reducció del que l'art diu al que l'art mostra.³ El mateix Adorno es va esforçar per explicar que l'art sempre va més enllà del concepte. La solució de

l'aporia és la distinció wittgensteniana entre *mostrar* i *dir*. El llenguatge o l'art pot *mostrar* la barbàrie, que no es pot *dir*. En definitiva, el més pròxim a *dir* la barbàrie és la pluralitat de les *mostracions* de la barbàrie, sense que siga possible una comprensió única ulterior. Seria un acostament al món com a mosaic o com a límit (en sentit matemàtic). Potser el que sorgeix així de la desesperació moral és, en realitat, una pràctica de virtut, una forma d'art, l'art d'indagar sabent que no hi ha una resposta vàlida.

A continuació, n'adduirem un exemple: diverses manifestacions artístiques relacionades amb el camp d'extermini de Buchenwald i que fan al·lusió al mateix dia, el 15 d'abril de 1945, data de l'alliberament del camp; les fotografies de Margaret Bourke-White i els relats literaris de Jorge Semprún, Fred Wander i Imre Kertész. Aquest collage mostra, al nostre parer, el que Siegfried Kracauer ja deia en *Die Angestellten* (*Els empleats*) que "la realitat és una construcció que s'inscriu en el mosaic de les observacions singulars i en base a la comprensió de la seua substància" (Kracauer, 2006).

Margaret Bourke-White

Diumenge, 15 d'abril de 1945, al matí. La fotògrafa Margaret Bourke-White comença a fer fotografies d'un grup de ciutadans alemanys, la majoria dones i ancians del poble d'Ettersberg, al costat de la ciutat de Weimar, que accedeixen al camp de Buchenwald, molt prop del poble. Soldats del Tercer Exèrcit dels Estats Units, dirigit pel general Patton, controlen les instal·lacions del camp d'extermini i escorten el grup. A les fotografies es veu com algunes dones ploren o es tapen la cara amb mocadors davant els munts de cadàvers i els forns crematoris. Els supervivents vagaregen o estan confinats pels militars.⁴

1. León Felipe ho va expressar en el seu poema "Auschwitz":
"¡Mira! Éste es un lugar donde no se puede tocar el violín. /
Aquí se rompen las cuerdas de todos los violines del mundo."

2. En l'autobiografia de Günter Grass, llegim que la seua generació literària va entendre precisament així la sentència d'Adorno, com una apel·lació a pensar quina literatura cal fer després d'Auschwitz (Grass, 1996: 132s; cf. també Grass, 1999).

3. "Dir" (*sagen*) i "mostrar" (*zeigen*) en el sentit de L. Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 4.022.

4. Una reconstrucció de l'esdeveniment es troba en el capítol novè de la sèrie *Band of Brothers*, produïda pel canal de televisió Home Box Office (HBO) i emesa per primera vegada a l'octubre de 2001.



FONT: Life Archive allotjat per Google.

Algunes de les fotografies que Margaret Bourke-White fa aquell matí es publiquen. Unes altres queden a l'arxiu gràfic de la revista *Life*, fins que, l'any 2008, Google va digitalitzar i va publicar milers de fotografies d'aquest arxiu, que poden ser ara contemplades en internet.

Jorge Semprún

Un jove presoner de 21 anys, Jorge Semprún, és testimoni de l'escena de Buchenwald fotografiada per Bourke-White. Ho narra en la seua novel·la *Le grand voyage (El llarg viatge)*. Segons aquest llibre, en contemplar el grup, va quedar angoixat i va marxar a l'altre costat del camp, on va enfonsar el cap en l'herba i va escoltar el silenci del bosc d'Ettersberg. A l'oficial de l'exèrcit nord-americà que parlava al grup, li dedica un capítol en *L'écriture ou la vie (L'escriptura o la vida)*.

L'any 2006, Semprún va rebre el premi Annetje Fels-Kupferschmidt i, en anar a arreplegar-lo a Holanda, on havia viscut abans de la Segona Guerra Mundial, va concedir una entrevista (en castellà) a la televisió RNW, en la qual, entre altres declaracions, va rememorar l'esdeveniment.



JORGE SEMPRÚN. [...] Ese fenómeno del olvido voluntario, a la vez sincero y a la vez oportunista, es un fenómeno muy generalizado. En todos los países donde ha habido dictaduras se puede encontrar ese fenómeno.

ENTREVISTADOR. ¿Y no será porque, ante ese hecho dramático, las personas se encuentran delante de una disyuntiva casi imposible? Si la gente dice “yo sabía”, uno supone que si alguien sabía, podía haber hecho algo...

JS. Ese es exactamente el problema. Tengo sobre este tema concreto una anécdota, un episodio, que, si tenemos tiempo, para contarlo...

E. ¡Por favor!

JS. En el mes de abril del año 45, el 11 de abril, el ejército americano, el Tercer Ejército de Patton, libera el campo de Buchenwald. Unos días después —no sé cuántos días, tres o cuatro días después—, el mando militar norteamericano organiza una visita del campo de Buchenwald para la población civil de la ciudad de Weimar, que era la famosa ciudad de Goethe, de Nietzsche, la ciudad de la cultura, donde están todos los museos y los archivos de la historia cultural alemana. Una visita para la población civil. Me fijo en un grupo. El guía de ese grupo es un teniente del



ejército americano que habla un alemán perfecto y va explicando. Lleva a ese centenar de paisanos de Weimar, que son mujeres en su mayoría o niños (porque los hombres en edad militar están todavía en la guerra, están movilizados porque la guerra no ha terminado todavía), hasta el patio del crematorio, donde están amontonados centenares de cadáveres como troncos. Empieza a explicar lo que pasaba allí, en el crematorio. Entonces, las mujeres alemanas comienzan a gritar y a llorar, y a decir: “No sabíamos, no nos hemos enterado...” Y el teniente americano les dice tranquilamente: “No sabíais, porque no queríais saber. ¿No habéis visto pasar desde hace años los trenes por Weimar? ¿No han visto, vuestros maridos o vuestros hermanos, trabajar a los deportados en tal o cual fábrica que compartían el trabajo con vosotros? No sois culpables, pero sois responsables.” Se me ha quedado grabado en la memoria ese episodio. Luego resultó (y no vamos a explicar el resto, porque sería otra novela) que ese teniente americano era un judío alemán, que se llamaba Rosenberg.⁵ Lo he puesto en uno de mis libros con el nombre de Rosenfeld (Semprún, 1997), porque no sabía si vivía... para protegerle incluso de mis posibles errores de memoria. Pero una lectora del libro en inglés lo identificó y me



dijo que era “Rosenberg”. Un hombre que está vivo todavía. Tenemos una correspondencia. El teniente americano que explicaba era un judío alemán que se expatrió en los años 30, se hizo americano y se alistó en el ejército para hacer la guerra antifascista contra su propio país, como combatiente de la libertad. Y por eso hablaba un alemán tan perfecto.

E. ¿Y es cierto de esta anécdota que usted vio esto, le dio dolor de estómago, y fue al campo a descansar...?

JS. Sí, sí.⁶

Fred Wander

Fred Wander, que tenia 29 anys quan els ciutadans de Weimar penetraren a Buchenwald, degué quedar-se al barracó, si fem cas de la seua autobiografia (Wander, 2010). Realment, Wander no diu que estiguera precisament al barracó mentre el grup de ciutadans alemanys passejava pel camp de concentració, sinó que va més enllà: va convertir aquesta situació de romandre en el barracó en la seua condició vital essencial. Fins al final de la seua vida, quan es despertava a la nit, es preguntava angosiada si es

5. Albert G. Rosenberg.

6. Cf. <www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8>; també l'arxiu de vídeos de Google: <<http://video.google.com/videoplay?docid=9059014605533661549#>>.

trobava encara en el barracó: “¿No es el barracón donde me he instalado en lo profundo de mi fuero interno?”, escriu a la conclusió de *Das gute Leben* (*La bona vida*). Wander va publicar un llibre, *Der siebente Brunnen* (*El setè pou*), sobre les víctimes joves als camps d’extermini, una imatge jueva sobre el racó més profund del nostre ésser.⁷ Però en *La bona vida* declara que tots els seus llibres són el mateix, en definitiva, un reiterat exercici d’ascesi, com diu citant precisament Semprún.⁸ Ser quan no som el que som, i acabar descobrint que som justament això. Una formulació que és pràcticament una paràfrasi de la *Lògica* de Hegel.⁹ Es tracta del reiterat exercici de la lectura i l’escriptura, de la narració d’històries, una passió de Wander. Ell es definia com una persona lleugera d’equipatge, però sempre amb un llibre. Perquè de llibres, deia, n’hi ha en qualsevol lloc. Sempre llegir i sempre de camí. Un pària, un *schlemihl*, un pobre desgraciat. Enfrontant-se a – com va escriure Kertész i va citar Wander– “una forma d’existència espiritual basada en l’experiència negativa”, una passió per narrar l’inenarrable. Perquè, citant Wander de nou, “tot sofriment es fa suportable si algú explica una història”, com va escriure Hannah Arendt.

La recent publicació de les converses de Primo Levi amb Giovanni Tesio abunden en l’orientació de Wander. Com és conegut, Levi és autor del relat autobiogràfic més contundent sobre Auschwitz, *Se questo è un uomo* (*Si això és un home*), i comparteix el *pathos* de Wander: “una vita da inibito” (Levi, 2016: 43).

7. El pou que es cava al desert per a fer brollar aigua. Per això, altres traduccions al castellà es refereixen a *Séptima fuente*.

8. “L’écriture, si elle prétend être davantage qu’un jeu, ou un enjeu, n’est qu’un long, interminable travail d’ascèse, une façon de se dépendre de soi en prenant sur soi: en devenant soi-même parce qu’on aura reconnu, mis au monde l’autre qu’on est toujours” (Jorge Semprún, 1994: 377).

9. Jorge Semprún recordava haver fullejat la *Lògica* de Hegel al camp de Buchenwald en l’edició Glockner, de grogues tapes dures i lletra gòtica. En un viatge posterior al camp va poder comprovar que, efectivament, en el barracó de la infermeria es trobaven, sense raó aparent, alguns dels volums d’aquesta edició.

El relat de Wander de l’estada a Buchenwald fa rememorar una altra imatge cèlebre. Quan es va construir, havia de ser batejat com a camp d’Ettersberg o camp de Weimar, però les ressonàncies literàries i cultes d’aquest nom van fer que es descartara tal denominació. S’explica que va ser Himmler mateix qui va proposar Buchenwald, ja que estava situat en un bosc de fajos (*Buchen*). Però el terme alemany per als fajos (*Buchen*) és molt pròxim a la paraula “llibres” (*Bücher*). És una casualitat que el camp que va albergar tants escriptors tinguera un nom que s’assemblara a “bosc de llibres”, cosa que remet immediatament al bosc dels homes-lliure de *Fahrenheit 451*, la novel·la de Ray Bradbury filmada per François Truffaut.

Imre Kertész

Imre Kertész va rebre el Premi Nobel de Literatura el 2002. A l’abril del 1945 era un jove esquelètic, de 15 anys, reclòs al camp de Buchenwald. Recordava haver vist el grup de ciutadans de Weimar, mentre estava embolicat amb una manta i assegut en un vàter portàtil que hi havia davant el barracó hospitalari, “com si fóra el duc de Vendôme quan rebia el bisbe de Parma”. Mastegava un xiclet nord-americà, que li devia haver ofert un soldat.

“Aquests instants guarden una vivència irrecuperable i innumerable. Si poguera tornar a viure’ls, diria que he vençut el temps, que he vençut la vida. Tanmateix, l’ésser humà no va ser creat per això, sinó com a màxim per a recordar. I perquè, mentrestant, vigile la fidelitat i la inamobilitat del seu record.” (Kertész, 2002: 127).

Respecte al *dictum* d’Adorno, en proposa la inversió: “Jo la variaria, en un mateix sentit ampli, dient que, després d’Auschwitz, ja només poden escriure’s versos sobre Auschwitz. L’horror de l’holocaust “s’amplia per a convertir-se en l’àmbit d’una vivència universal” (Kertész, 2002: 66 i 69). És l’estació terme de les grans aventures, a la qual s’arriba després de dos mil·lennis de cultura ètica i moral, l’efecte traumàtic de la qual domina dècades de l’art modern i anima la força creativa humana actual: “s’amplia per a convertir-se

en l'àmbit d'una vivència universal" (Kertész, 2002: 60). Per això, conclou el Premi Nobel hongarès, és possible entendre l'holocaust com a "cultura". "El sofriment cau sobre l'ésser humà com una ordre, i la solemne protesta contra ell: això és avui l'art, i no pot ser cap altra cosa" (Kertész, 2002: 125).

CONCLUSIÓ

Només un pensament que pren Auschwitz seriosament pot ajudar perquè la barbàrie no es repetisca. No obstant això, prendre Auschwitz seriosament té conseqüències importants per a la nostra forma de percebre la realitat social. Quan l'horror ens silencia hi ha altres formes, diferents del pensament identificant, que poden ajudar a acostar-nos a l'impensable. Acostar-nos-hi només pot significar crear "mosaics", "fragments", "configuracions" que s'aproximen a un límit o reflexionar en moviments d'espiral. Així ho hem entès amb l'aproximació estètica a Buchenwald que hem relatat.

Després d'Auschwitz i de Buchenwald, queda obert, doncs, el camí de l'art, d'un art que mostre el sofriment i que es convertisca, d'aquesta manera, en una teoria de la societat de les formes de menyspreu, des de l'expressió més hiperbòlica que han conegut els segles. O, dit d'una altra manera, després d'Auschwitz només es pot fer art sobre el sofriment, només es pot fer sociologia del menyspreu. Aquesta sociologia del menyspreu ha de ser conscient del seu caràcter de construcció fins i tot de l'observació mateixa i advocar pel principi conscient de l'assemblatge que ja va reclamar Benjamin. Aquest principi significa "muntar les grans construccions des de les parts més menudes, confeccionades agudament i esmoladament; descobrir en l'anàlisi de l'instant més singular l'òptica del transcurs total" (Benjamin, 1982: 705s). Un cristall polièdric, sens dubte.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adorno, Th. W. (1964). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (1977). *Terminología filosófica*. Madrid: Taurus.
- Adorno, Th. W. (1997). *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften, 7. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (1998). *Stichworte. Kritische Modelle 2*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (2009). *Ästhetik (1958/59). Nachgelassene Schriften*, IV. 3. Frankfurt/Meno: Suhrkamp.
- Baumann, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Nova York: Cornell University Press.
- Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk, I. Aufzeichnungen und Materialien*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Claussen, D. (1996). *La teoria crítica, avui*. Alzira: Gemanía.
- Claussen, D. (2012). La dialéctica entre ciencia y cosmovisión. Sobre el antisemitismo en la sociología. *Constelaciones* vol. 4, 25-33.
- Grass, G. (1996). *Artículos y opiniones*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Grass, G. (1999). *Meine Jahrhundert*. Gotinga: Steidl Verlag.
- Hernández, F. i Herzog, B. (2015). *Estética del Reconocimiento. Fragmentos de una crítica social de las artes*. València: PUV.
- Honneth, A. (1986). *Kritik der Macht. Reflexionsstufen einer kritischen Gesellschaftstheorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Horkheimer, M. (2004). *Eclipse of Reason*. Oxford: Oxford University Press.

- Horkheimer, M. i Adorno, Th.W. (2010). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kertész, I. (2002). *Un instante de silencio en el paredón. El holocausto como cultura*. Barcelona: Herder.
- Kracauer, S. (2006): *Soziologie als Wissenschaft. Der Detektivroman. Die Angestellten*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Krahl, H.-J. (1985): *Konstitution und Klassenkampf*. Frankfurt: Neue Kritik.
- Levi, P. (2016). *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torí: Einaudi.
- Semprún, J. (1994). *L'écriture ou la vie*. París: Gallimard.
- Stoetzler, M. (2010). Antisemitism, Capitalism and Reformation of Sociological Theory. *Patterns of Prejudice*, 44(2), 161-194.
- Wander, F. (2010). *La buena vida o De la serenidad ante el horror*. València: Pre-textos.

NOTA BIOGRÀFICA

Francesc Jesús Hernández i Dobon. Doctor en Filosofia, Pedagogia i Sociologia per la Universitat de València. Professor del Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València i director de l'Institut de Creativitat i Innovació Educativa. Entre les seues últimes publicacions destaquen *Estètica del Reconeixement* (amb Benno Herzog, PUV) i *Educación y biografías* (amb Alicia Villar, UOC).

Benno Herzog. Doctor en Sociologia per la Universitat de València i professor de sociologia en el Departament de Sociologia i Antropologia Social de la Universitat de València. Les seues principals línies d'investigació són la teoria crítica i la teoria del reconeixement, teoria social i anàlisi del discurs, migració i racisme.

RESSENYES



SÁNCHEZ CUENCA, Ignacio,

La desfachatez intelectual.

*Escritores e intelectuales ante la política,**

Madrid, La Catarata, 2016, 224 pp.

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Juan.Pecourt@uv.es

En els últims anys, el qüestionament dels actors que van pilotar el procés de la transició democràtica s'ha estès a diferents àmbits. Va començar als carrers i les places amb el crit "No ens representen", amb les mobilitzacions del 15-M, on es reaccionava contra el funcionament del sistema polític i la submissió de la democràcia a poders invisibles i inescrutables. Posteriorment, aquest qüestionament s'ha traslladat també al món de la cultura, amb l'aparició de debats encesos entorn de la decadència de la cultura de la Transició, o el que alguns anomenen la "cultura CT". Sobre la qüestió cultural, s'han publicat, recentment, dos treballs molt representatius d'aquest estat d'opinió: d'una banda, *El cura y los mandarines*, de Gregorio Morán, i, d'altra banda, el llibre que ens ocupa, *La desfachatez intelectual*, d'Ignacio Sánchez Cuenca. Els dos treballs tenen tons molt diferents, però comparteixen un objectiu fonamental: criticar el que Aranguren denominaria l'"establiment cultural" de la democràcia, una elit cultural caracteritzada per un estil específic (discursiu, però també ideològic), que s'ha mantingut quasi inalterada des de principis dels anys vuitanta.

Mentre que Gregorio Morán realitza una crítica més aviat literària i assagística de l'establiment cultural, sense estalviar-se opinions personals i judicis de valor, Sánchez Cuenca planteja una anàlisi ancorada en els fonaments de la ciència política. En aquest sentit, el seu treball té la virtut d'identificar un

col·lectiu aparentment divers però molt homogeni en aspectes essencials. Entre les seues propietats, esmenta les següents: a) sol tractar-se d'escriptors i/o filòsofs que assoliren el seu prestigi durant la Transició o els primers anys de la democràcia i que intervenen en l'esfera pública posicionant-se com a intel·lectuals; b) tendeixen a rebutjar qualsevol aproximació especialitzada als temes abordats (no tenen en compte la literatura científica que hi ha sobre aquests temes) i en presenten una visió molt generalista, adobada amb un to molt moralitzant; c) es caracteritzen pel que Gambetta denomina "masclisme discursiu", és a dir, un estil específic d'aproximar-se al debat públic que consisteix a vèncer l'adversari (és a dir, qui no pensa igual) per esclafament; d) es tracta d'un col·lectiu que ha sofert una deriva ideològica molt semblant, des d'uns orígens situats en l'extrema esquerra (comunisme, anarquisme, llibertarisme) fins a un present clarament escoracat cap a la dreta (conservadurisme, neoliberalisme); e) es troben sorprenentment allunyats dels debats internacionals i s'alineen amb obsessions molt específiques de la cultura intel·lectual espanyola (generació del 98, Ortega y Gasset, Laín Entralgo i altres): l'"ésser d'Espanya", el "problema d'Espanya", plantejat sempre en termes molt moralistes.

La tesi bàsica de Sánchez Cuenca sosté que l'establiment cultural, que va tindre el seu paper en els anys de la Transició i va poder aportar llavors un

* Traducció de Josep Rivera i Condomina.

estil rupturista i innovador, s'ha convertit en un actor disfuncional molt allunyat de les problemàtiques actuals de la societat. Sánchez Cuenca tracta de demostrar la seua tesi centrant-se en la posició d'aquests escriptors sobre dos temes centrals: la unitat d'Espanya i la crisi econòmica. Com afirma l'autor, els intel·lectuals de l'establiment cultural donen "el millor de si mateixos" quan s'aproximen al tema del nacionalisme (i del terrorisme), un àmbit pel qual senten una clara predilecció. Es mostren molt crítics amb el nacionalisme basc i català, que consideren, generalment, com el problema més urgent a què s'enfronta la societat espanyola. Enfront dels nacionalismes irredempts, defensen un patriotisme constitucional que amaga una visió molt centralista de l'Estat i poc comprensiva amb la pluralitat cultural espanyola. Al mateix temps, segons Sánchez Cuenca, mostren un sorprenent desinterés per alguns problemes urgents de la societat (i que es reflecteixen, per exemple, a les enquestes del CIS). En aquest sentit, tendeixen a ignorar, o a deixar en un lloc molt secundari, problemàtiques socials, com la desocupació, els desnonaments o l'augment imparable de les desigualtats socials. En el moment en què s'aproximen a aquests temes (ací Sánchez Cuenca realitza una magnífica dissecció de *Todo lo que era sólido*, d'Antonio Muñoz Molina), presenten visions molt poc fonamentades, desconnectades dels debats científics, que mostren la seua fixació per temes perennes com la unitat d'Espanya.

L'aportació de Sánchez Cuenca és valuosa i necessària, perquè posa de manifest les ombres d'aquests intel·lectuals públics, situats darrere de l'escut de protecció mediàtic i inassolibles per a la crítica. Tanmateix, el seu plantejament em planteja algunes

dificultats. En primer lloc, es podria aplicar a Sánchez Cuenca la mateixa crítica que ell realitza a l'establiment cultural: presenta una anàlisi d'aquests intel·lectuals sense considerar tota la literatura científica que hi ha en les ciències socials sobre la funció social de l'intel·lectual (Weber, Mannheim, Gramsci, Aron, Merton, Foucault, Bourdieu, Posner, entre d'altres). Així mateix, tampoc té en compte treballs en el seu moment influents sobre els intel·lectuals espanyols, que ja identifiquen algunes de les característiques assenyalades per Sánchez Cuenca (per exemple, *Los intelectuales bonitos*, d'Amando de Miguel, o els escrits d'Aranguren sobre l'establiment cultural). Aquesta absència sorprenent, en un treball que reclama la validesa científica enfront de l'assagisme irreflexiu, crec que lleva força a la seua posició. En segon lloc, el fet d'ignorar els debats sobre el paper dels intel·lectuals, generats en l'àmbit de les ciències socials, imposa una visió excessivament idealitzada o simplificada de la seua funció en l'esfera pública. L'autor reivindica un debat públic obert i transparent, conduït per individus preparats i benintencionats, que complisca la funció de clarificar al ciutadà les grans problemàtiques socials. Aquesta visió d'arrel habermasiana (una espècie d'"espai lingüístic ideal") ignora les complexes relacions dels intel·lectuals amb el poder i el paper essencial que tenen aspectes no estrictament cognitius (com, per exemple, l'estatus, el reconeixement o la identitat) en les opinions intel·lectuals mateixes. De què depèn el desenvolupament de debats públics oberts, lliures i informats? De la bona intenció dels participants? O és necessari indagar més profundament en les estructures socials que permeten la comunicació de determinats estils de pensament, mentre se'n neutralitzen altres?

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- De Miguel, A. (1980). *Los intelectuales bonitos*. Madrid: Planeta
- López Aranguren, J. L. (1977). *La cultura española y la cultura establecida*. Madrid: Taurus.
- Martínez, G. (2012). *CT o la cultura de la transición. Crítica a 35 años de cultura en España*. Madrid: Debolsillo.
- Morán, G. (2014). *El cura y los mandarines. Historia no oficial del bosque de los letrados*. Madrid: Akal.
- Muñoz Molina, A. (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez Cuenca, I. (2016). *La desfachatez intelectual. Escritores e intelectuales ante la política*. Madrid: La Catarata.

Normes per als autors de *Debats. Revista sobre cultura, poder i societat*

Normes per a l'autor o autora

Les persones que envien treballs per a publicar a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* hauran de verificar prèviament que el text enviat s'ajusta les normes següents:

S'acceptaran diferents tipus de treballs:

- **Articles:** seran treballs teòrics o empírics originals, complets i desenvolupats.
- **Punt de vista:** article de tipus assagístic en el qual es desenvolupa una mirada innovadora sobre un debat en el camp d'estudi de la revista o bé s'analitza una qüestió o un fenomen social o cultural d'actualitat.
- **Ressenyes:** crítiques de llibres.
- **Perfils:** entrevistes o glossa d'una figura intel·lectual d'especial rellevància.

Els treballs s'enviaran en OpenOffice Writer (odt) o Microsoft Word (doc) a través del lloc web de la revista. No s'acceptarà cap altre mitjà d'enviament ni es mantindrà correspondència sobre els originals no enviats a través del portal o en altres formats.

Els **elements no textuais** (taules, quadres, mapes, gràfics, il·lustracions, etc.) que continga el treball apareixeran inserits en el lloc del text que corresponga. A més, es lliuraran per separat com a arxiu addicional els gràfics editables en format OpenOffice Calc (.ods) o Microsoft Excel (.xls) i els mapes, il·lustracions o imatges en els formats .jpeg o .tif a 300 ppp. Tots estaran numerats i titulats, se n'especificarà la font al peu, si escau, i s'hi farà referència explícita en el text.

Els treballs enviats seran inèdits i no es podran sotmetre a la consideració d'altres revistes mentre es troben en procés d'avaluació a *Debats. Revista sobre cultura, poder i societat*. Excepcionalment, i per raons d'interès científic i/o de divulgació d'aportacions especialment notòries, l'Equip de Redacció podrà decidir la publicació i/o traducció d'un text ja publicat.

Números monogràfics

A *Debats* hi ha la possibilitat de publicar números monogràfics. Aquesta secció també està oberta a propostes de la comunitat científica. L'acceptació d'un número monogràfic està condicionada per la presentació d'un projecte amb els objectius i la temàtica del número monogràfic, així com una relació detallada de les contribucions esperades o bé de la metodologia de la convocatòria de contribucions (*call for papers*). En el cas que el Consell de Redacció accepti el projecte de monogràfic, el director del monogràfic gestionarà l'encàrrec i la recepció dels originals. Una vegada rebuts, els articles seran transmesos i avaluats per la revista. L'avaluació serà d'experts i pel mètode de «doble cec» (*double blind*). Tots els treballs enviats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'avaluaran d'acord amb criteris d'estricta qualitat científica. Per obtenir informació més detallada sobre el procés de coordinació i avaluació per parells d'un número monogràfic, les persones interessades han de contactar amb l'equip editorial de *Debats*.

Llengües de la revista

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica en la versió en paper i digital en valencià-català i en castellà.

Els treballs enviats han d'estar escrits en valencià-català, castellà o anglès. En el cas que els articles siguin avaluats positivament pels revisors anònims i aprovats pel Consell de Redacció, *Debats. Revista de cultura, poder i societat* es farà càrrec de la traducció al valencià-català i al castellà.

Els monogràfics es traduiran a l'anglès i anualment s'editarà un número en paper amb el contingut dels monogràfics publicats.

Format i extensió de la revista

Els articles i propostes de *Debats* aniran precedits d'un **full de coberta** en què s'especificarà la informació següent:

- Títol, en valencià-català o castellà, i en anglès.
- Nom de l'autor(s) o autora(ores). Amb l'objecte de facilitar la inclusió d'articles i citacions en bases de dades científiques, es recomana consultar la «Propuesta de manual de ayuda a los investigadores españoles para la normalización del nombre de autores e instituciones en las publicaciones científicas», en l'enllaç «Contenidos de interés» del web <http://ec3.ugr.es/>.
- Filiació institucional: universitat o centre, departament, unitat o institut de recerca, ciutat i país.
- Adreça de correu electrònic. Tota la correspondència s'enviarà a aquesta adreça electrònica. En el cas d'articles d'autoria múltiple, s'haurà d'especificar la persona que mantindrà la correspondència amb la revista.
- Breu nota biogràfica (d'un màxim de 60 paraules) en què s'especifiquen les titulacions més altes obtingudes (i per quina universitat), la posició actual i les principals línies de recerca. *Debats. Revista de cultura, poder i societat* podrà publicar aquesta nota biogràfica com a complement de la informació dels articles.
- Identificació ORCID: En cas de no disposar-ne, *Debats. Revista sobre cultura, poder i societat*, recomana als autors que es registren en <http://orcid.org/> per obtenir un número d'identificació ORCID.
- Agraïments: en el cas d'incloure'n, aniran després del resum i no tindrà una extensió superior a les 250 paraules.

El text dels articles anirà precedit d'un **resum** d'una extensió màxima de 250 paraules (que exposarà clarament i concisament els objectius, la metodologia, els principals resultats i les conclusions del treball) i d'un màxim de 6 **paraules clau** (no incloses en el títol, i que hauran de ser termes acceptats internacionalment en les disciplines científicosocials i/o expressions habituals de classificació bibliomètrica). Si el text està escrit en valencià-català o en castellà, s'hi afegirà el resum (*abstract*) i les paraules clau (*keywords*) en anglès. Si el text està originalment escrit en anglès, l'Equip de Redacció podrà traduir-ne el títol, el resum i les paraules clau al valencià-català i al castellà, en el cas que l'autor o autora no en proporcione la traducció.

El text dels articles s'haurà d'enviar anonimitzat: se suprimiran (sota el rètol d'anonimitzat) totes les citacions, agraïments, referències i altres al·lusions que pogueren permetre directament o indirectament la identificació de l'autor o autora. La redacció de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'assegurarà que els textos compleixen aquesta condició. Si l'article és acceptat per a publicació, se n'enviarà la versió no anonimitzada a la revista, en cas que diferira de l'enviada prèviament.

Tret de casos excepcionals, els **articles** tindran una extensió entre 6.000 i 8.000 paraules, incloent-hi les notes al peu i excloent-ne el títol, els resums, les paraules clau, els gràfics, les taules i la bibliografia.

Els **punts de vista** constaran de textos d'una extensió aproximada de 3.000 paraules cadascun, incloent-hi les notes al peu i excloent-ne el títol, els resums, les paraules clau, els gràfics, les taules i la bibliografia. Un dels textos haurà de ser una presentació de l'aportació que siga objecte de discussió, realitzada per l'autor o autora o bé pel coordinador o coordinadora del debat.

Les **crítiques de llibres** tindran una extensió màxima de 3.000 paraules. A l'inici, s'hi especificaran les dades següents de l'obra ressenyada: autor o autora, títol, lloc de publicació, editorial, any de publicació i nombre de pàgines. També s'hi haurà d'incloure el nom i els cognoms, la filiació institucional i l'adreça electrònica de l'autor o autora de la ressenya.

Les **entrevistes o glosses d'una figura intel·lectual** tindran una extensió màxima de 3.000 paraules. A l'inici, s'hi especificaran el lloc i la data de la realització de l'entrevista i el nom, els cognoms i la filiació institucional de la persona entrevistada o a qui es dedica la glossa. També s'hi haurà d'incloure el nom i els cognoms, la filiació institucional i l'adreça electrònica de l'autor o autora de l'entrevista o la glossa.

El **format del text** haurà de respectar les normes següents:

- Tipus i mida de lletra: Times New Roman 12.
- Text a 1,5 espais, excepte les notes al peu, i justificat.
- Les notes aniran numerades consecutivament al peu de la pàgina corresponent i no al final del text. Es recomana reduir-ne l'ús al màxim i que aquest ús siga explicatiu i mai de citació bibliogràfica.
- Les pàgines aniran numerades al peu a partir de la pàgina del resum, començant pel número 1 (el full de coberta amb les dades de l'autor o autora no es numerarà).
- No se sagnarà l'inici dels paràgrafs.
- Totes les abreviatures estaran descrites la primera vegada que es mencionen.

Els diferents apartats del text no han d'anar numerats i s'escriuran tal com es descriu a continuació:

- **Negreta, espai dalt i baix.**
- *Cursiva, espai dalt i baix.*
- *Cursiva, espai dalt i baix, el text comença després d'un espai; a mode d'exemple, El text començaria ací.*

Les **citacions** hauran de respectar el model APA (American Psychological Association).

- Les citacions apareixeran en el cos del text i s'evitarà d'utilitzar notes al peu l'única funció de les quals siga bibliogràfica.
- Se citarà entre parèntesis, incloent-hi el cognom de l'autor o autora, l'any; per exemple, (Becker, 1984).
- Quan en dues obres del mateix autor coincidisca l'any, es distingiran amb lletres minúscules darrere de l'any; per exemple, (Bourdieu, 1989a).
- Si els autors són dos, se citaran els dos cognoms units per «i»; (Lapierre i Roueff, 2013); quan els autors siguin més de dos, se citarà el cognom del primer autor seguit de «et al.» (Bennet et al., 2010). En la referència de la bibliografia final, es consignaran tots els autors.
- Les citacions literals aniran entre cometes i seguides de la corresponent referència entre parèntesis, que inclourà obligatòriament les pàgines citades; si sobrepassen les quatre línies, es transcriuran separatament del text principal, sense cometes, amb una sagnia més gran i una mida de lletra més menuda.

La **llista completa de referències bibliogràfiques** se situarà al final del text, sota l'epígraf «Referències bibliogràfiques». Les referències es redactaran segons les normes següents:

- Només s'hi inclouran els treballs que hagen estat citats en el text.
- Caldrà incloure el DOI (Digital Object Identifier) de les referències que en tinguen (<http://www.doi.org/>).
- L'ordre serà alfabètic segons el cognom de l'autor o autora. En cas de diverses referències d'un mateix autor/a, s'ordenaran cronològicament segons l'any. Primer s'inclouran les referències de l'autor o autora tot sol; en segon lloc, les obres compilades per l'autor o autora, i, en tercer lloc, les de l'autor o autora amb altres coautors o coautores.
- S'aplicarà sagnia francesa a totes les referències.

Les citacions dins del text es confeccionaran seguint el model APA (American Psychological Association) segons el tipus de document citat:

- **Llibres:** Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- **Article de Revista:**
 - Un autor: Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659.
 - Dos autors: Bielby, W. T., i Bielby, D. D. (1999). Organizational mediation of project-based labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters. *American Sociological Review*, 64(1), 64-85.
 - Més de dos autors: Dyson, E., Gilder, G., Keyworth, G, i Toffler, A. (1996). Cyberspace and the american dream: A magna carta for the knowledge age. *Information Society*, 12(3), 295-308.
- **Capítol d'un llibre:** DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods: The case of the United States. En P. Bourdieu, i Coleman, J. (Eds.), *Social theory for a changing society* (pp. 133-166). Boulder: Westview Press.
- **Referències d'internet:** Raymond, E. S. (1999). *Homesteading the noosphere* (en línia). <http://www.catb.org/~esr/writings/homesteading/homesteading/>, accés 15 d'abril de 2016.

Es prega als autors o autores dels originals enviats que adaptin la bibliografia al model APA. Els textos que no s'ajusten a aquest model seran retornats als autors o autores perquè hi facen els canvis oportuns.

Normes del procés de selecció i publicació

Debats. Revista de cultura, poder i societat publica treballs acadèmics de recerca teòrica i empírica rigorosa en els àmbits de les ciències socials i les humanitats en general. No obstant això, en alguns monogràfics es podran incorporar algunes aportacions d'altres disciplines afins a la temàtica de cultura, poder i societat, com la història, la ciència política i els estudis culturals.

L'avaluació serà encarregada a acadèmics experts i es desenvoluparà pel mètode de «doble cec» (*double blind*) en els articles de la secció de monogràfic anomenada *Quadern* i en els de miscel·lània d'articles de recerca. Tots els treballs d'aquestes seccions enviats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'avaluaran d'acord amb criteris d'estricta qualitat científica.

Els errors de format i presentació, l'incompliment de les normes de la revista o la incorrecció ortogràfica i sintàctica podran ser motiu de rebuig del treball sense passar-lo a avaluació. Una vegada rebut un text que complisca tots els requisits formals, se'n confirmarà la recepció i començarà el procés d'avaluació.

En una primera fase, l'Equip de Redacció efectuarà una revisió general de la qualitat i l'adequació temàtica del treball, i podrà rebutjar directament, sense passar a avaluació externa, aquells treballs amb una qualitat ostensiblement baixa o que no efectuen cap contribució als àmbits temàtics de la revista. Per a aquesta primera revisió, l'Equip de Redacció podrà requerir l'assistència, en cas que ho considere necessari, dels membres del Consell de Redacció o del Consell Científic. Les propostes Punts de vista podran ser acceptades després de superar aquesta fase de filtre previ sense necessitat d'avaluació externa.

Els articles que superen aquest primer filtre s'enviaran a dos avaluadors externs, especialistes en la matèria o línia de recerca de què es tracte. En cas que les avaluacions siguin discrepants, o que per qualsevol altre motiu es considere necessari, l'Equip de Redacció podrà enviar el text a un tercer avaluador/a.

Segons els informes dels avaluadors o avaluadores, l'Equip de Redacció podrà prendre una de les decisions següents, que serà comunicada a l'autor o autora:

- Publicable en la versió actual (o amb lleugeres modificacions).
- Publicable després de revisar-lo. En aquest cas, la publicació quedarà condicionada a la realització per part de l'autor o autora de tots els canvis requerits per la redacció. El termini per a fer aquests

- canvis serà d'un mes i s'hi haurà d'adjuntar una breu memòria explicativa dels canvis introduïts i de com s'adeqüen als requeriments de l'Equip de Redacció. Entre els canvis proposats, podrà haver-hi la conversió d'una proposta d'article en nota de recerca/nota bibliogràfica i viceversa.
- No publicable, però amb la possibilitat de reescriure i reenviar el treball. En aquest cas, el reenviament d'una versió nova no implicarà cap garantia de publicació, sinó que el procés d'avaluació tornarà a començar des de l'inici.
- No publicable.

En cas que un treball siga acceptat per a publicació, l'autor o autora haurà de revisar les proves d'impremta en el termini màxim de dues setmanes.

Debats. Revista de cultura, poder i societat publicarà anualment la llista de totes les persones que han fet avaluacions anònimes, així com també les estadístiques d'articles acceptats, revisats i rebutjats, i la durada mitjana del lapse entre la recepció d'un article i la comunicació de la decisió final a l'autor o autora.

Bones pràctiques, ètica en la publicació, detecció de plagi i frau científic

Debats. Revista de cultura, poder i societat es compromet a complir les bones pràctiques i les recomanacions d'ètica en les publicacions acadèmiques. S'entenen com a tals:

- Autoria: en el cas d'autoria múltiple s'haurà de reconeixement l'autoria de tots els autors o autores i qui figure com a responsable haurà de garantir que tots els autors o autores aproven les revisions i la versió final.
- Pràctiques de publicació: l'autor o autora haurà de notificar una publicació prèvia de l'article, incloent-hi les traduccions o bé els enviaments simultanis a altres revistes.
- Conflicte d'interessos: cal declarar el suport financer de la recerca i qualsevol vincle comercial, financer o personal que pugui afectar els resultats i les conclusions del treball. En aquests casos s'haurà d'acompanyar l'article d'una declaració en què consten aquestes circumstàncies.
- Procés de revisió: el Consell de redacció ha d'assegurar que els treballs d'investigació publicats han estat avaluats almenys per dos especialistes en la matèria, i que el procés de revisió ha estat just i imparcial. Per tant, ha d'assegurar la confidencialitat de la revisió en tot moment, la no existència de conflictes d'interès dels revisors. El Consell de redacció haurà de basar les seves decisions en els informes raonats elaborats pels revisors.

La revista articularà mecanismes i controls per tal de detectar la comissió de plagis i frauds científics. S'entén per plagi:

- Presentar el treball alié com a propi.
- Adoptar paraules o idees d'altres autors sense el degut reconeixement..
- No emprar les cometes en una citació literal.
- Donar informació incorrecta sobre la veritable font d'una cita.
- Parafrasejar d'una font sense esmentar la font.
- Parafrasejar abusivament, fins i tot si s'esmenta la font..

Les pràctiques constitutives de frau científic són les següents:

- Fabricació, falsificació o omissió de dades i plagi.
- Publicació duplicada i autoplagi.
- Apropiació individual d'autoria col·lectiva
- Conflictes d'autoria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat podrà fer públiques, en cas que les haja constatat, les males pràctiques científiques. En aquests casos, el Consell Editorial es reserva el dret de desautoritzar aquells articles ja publicats en què es detecte una manca de fiabilitat posteriorment com a resultat tant d'errors involuntaris com de frau o males pràctiques científiques, esmentades anteriorment. L'objectiu que guia la desautorització és corregir la producció científica ja publicada, assegurant-ne la integritat. El conflicte de duplicitat, causat per la publicació simultània d'un article en dues revistes, ha de ser resolt determinant la data de recepció de l'article en cadascuna. Si només una part de l'article conté algun error, aquest es pot rectificar posteriorment per mitjà d'una nota editorial o una fe d'errates. En cas de conflicte, la revista sol·licitarà a l'autor o autors les explicacions i proves pertinents per a aclarir-lo, i prendrà una decisió final basada en aquestes.

La revista publicarà obligatòriament, en les versions impresa i electrònica, la notícia sobre la desautorització d'un determinat text i en aquesta s'han d'esmentar les raons de la decisió, per tal de distingir la mala pràctica de l'error involuntari. Així mateix, la revista notificarà la desautorització als responsables de la institució a la qual pertanga l'autor o autors de l'article. Com a pas previ a la desautorització definitiva d'un article, la revista podrà emetre una notícia d'irregularitat, aportant la informació necessària en els mateixos termes que en el cas d'una desautorització. La notícia d'irregularitat es mantindrà el temps mínim necessari, i conclourà amb la retirada o amb la desautorització formal de l'article.

Avís de drets d'autor

Sense perjudici del que disposa l'article 52 de la Llei 22/1987 d'11 de novembre de propietat intel·lectual, BOE del 17 de novembre de 1987, i segons aquest, les autores i els autors cedeixen a títol gratuït els seus drets d'edició, publicació, distribució i venda sobre l'article, per tal que siga publicat a *Debats. Revista sobre cultura, poder i societat*.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat "Reconeixement – NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc no es pot fer servir l'obra original amb finalitats comercials".

Així, quan l'autor o autora envia la seua col·laboració, accepta explícitament aquesta cessió de drets d'edició i de publicació. Igualment autoritza *Debats. Revista de cultura, poder i societat* a incloure el seu treball en un fascicle de la revista perquè es pugui distribuir i vendre.

Llista de verificació per a preparar trameses

Com a part del procés de la tramesa, els autors o autores han de verificar que compleixen totes les condicions següents:

1. L'article no s'ha publicat anteriorment ni s'ha presentat abans en cap altra revista (o s'ha enviat una explicació a «Comentaris per a l'editor o editora»).
2. El fitxer de la tramesa està en format de document editable d'OpenOffice, Microsoft Word o RTF.
3. S'han proporcionat els DOI de les referències sempre que ha estat possible.
4. El text utilitza un interlineat d'1,5 espais, lletra de mida 12 punts; s'utilitza cursiva en comptes de subratllat, excepte en les adreces URL. Pel que fa a totes les il·lustracions, figures i taules, es col·loquen al lloc corresponent del text i no al final.
5. El text compleix els requisits estilístics i bibliogràfics descrits en les instruccions en *Indicacions de l'autor o autora*.
6. Si es trameta a una avaluació per experts d'una secció de la revista, s'han de seguir les instruccions a fi d'assegurar una avaluació anònima.
7. L'autor o autora ha de complir les normes ètiques i de bones pràctiques de la revista, en coherència amb el document disponible a la pàgina web de la revista.

La tramesa s'ha d'enviar a: secretaria.debats@dival.es

En cas que no se seguiscuen aquestes instruccions, les trameses es podran retornar als autors o autores.

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Nom i cognoms _____

Carrer _____ Ciutat _____ C.P. _____

Tel. _____ E-mail _____ Fax _____

Desitge subscriure'm per un any (dos números) a partir del proper número de *DEBATS. Revista de cultura, poder i societat*, mitjançant:

Transferència bancària a Bankia: 2077 0049 8631 0092 4708 – Código Swift: cvalessv
DEBATS/DIPUTACIÓ VALÈNCIA

Domiciliació bancària:

Entitat bancària _____ Codi _____

Domicili sucursal _____ Codi _____

Número de compte _____

IBAN _____

Data _____

Signatura

Per import de:
Espanya: 10 €; Europa: 14 €; resta de països: 15 €.
Preu per exemplar: 6 €.

Els exemplars endarrerits (llevat dels que estiguen esgotats) es sol·licitaran a
Sendra Marco, distribució d'edicions, S.L. / Carrer Taronja, 16. 46210 Picanya.
Tel. 961 590 841 / E-mail: sendra@sendramarco.com



institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura

ISSN: 0212-0585



9 770212 058502

6,00 €