

Jornades de Teatre i Municipi

3 i 4 de desembre de 2013

Institut del Teatre de Terrassa



El retorn social de la cultura

XAVIER ANTICH

“Els homes fan la seva pròpia història, però no la fan al seu lliure albir, sota circumstàncies elegides per ells mateixos, sinó sota aquelles circumstàncies amb què es troben directament, que existeixen i que els han estat llegades pel passat”.

Karl Marx, *El 18 Brumari de Lluís Bonapart*

Durant les dues darreres dècades s'ha generalitzat la consideració de la cultura i dels productes culturals com a *béns públics comuns* que han de ser regits per un marc al marge del mercat de l'oferta i la demanda, i que no poden ser avaluats només en termes estrictament econòmics o estadístics. D'acord amb aquesta consideració, es reconeixen a les produccions culturals una sèrie de valors que estan a la base de la seva consideració social: es tracta d'un valor d'*existència* (que permet que la població en conjunt es beneficiï, directament o indirectament, del simple fet de què els béns culturals existeixin), d'un valor de *prestigi* (degut a la identificació entre l'existència dels béns culturals i el desenvolupament social i econòmic), d'un valor de *cohesió* (en la mesura que l'extensió dels béns culturals al conjunt de la població i la possibilitat democràtica d'accedir-hi fomenta la integració de la diversitat en un col·lectiu determinat), d'un valor *educatiu* (en la mesura que contribueixen al desenvolupament intel·lectual i de la sensibilitat estètica) i d'un valor *simbòlic i patrimonial*. I és que la cultura, a més de ser un sector estratègic per al desenvolupament econòmic d'una societat (allò que George Yúdice ha anomenat la cultura “com a recurs”¹), contribueix, com poques coses ho fan, a augmentar el capital social i el capital simbòlic d'una col·lectivitat, desenvolupant així, cosa que no sovint es posa de relleu, una funció essencialment social.

És per aquesta raó que la cultura és concebuda com un *dret* essencial, com a mínim, explícitament, des de la proclamació de la *Declaració Universal dels Drets Humans* (1948), que en el seu article 27 estableix: “Tota persona té dret a prendre part lliurement de la vida cultural de la comunitat, a fruitar de les arts i a participar en el progrés científic i els beneficis que en resultin”. Així ho confirmen, entre altres, des de la Constitució fundacional de la UNESCO² o el Consell d'Europa³, entre altres organismes internacionals, fins a l'Estatut de Catalunya de 2006⁴. No es tracta de declaracions retòriques. Són indici del lloc privilegiat que ocupa la cultura en el desenvolupament i la cohesió social, així com el seu paper en l'aprofundiment de la democràcia i en la participació de la ciutadania en l'esfera pública. Quan es parla del *retorn social de la cultura* es fa referència a tot allò que, en l'àmbit social d'una col·lectivitat determinada, pot ser objectivament mesurable com a efecte i impacte de la presència de les institucions i produccions culturals, de les polítiques culturals i de la inversió pública en cultura. La cultura (les institucions i les produccions culturals, les polítiques culturals, la inversió en cultura) modifica substancialment la societat: el *retorn social de la cultura* (expressió d'un debat que apareix en els anys vuitanta i que marca bona part dels debats de les dues darreres dècades) planteja la necessitat d'avaluar, objectivar, mesurar i analitzar la naturalesa, l'abast i els aspectes d'aquesta modificació.

1

Em disculpareu que arrenqui amb una anècdota personal, tot i que imagino que qualsevol en podria explicar alguna de semblant. Mentre redactava aquest text, vaig compartir, en el meu mur de facebook, una conferència que havia fet a ESADE (titulada “Què vol dir mirar un quadre?”). L’anava compartint en càpsules i, aquest cop, havia penjat les imatges i un petit comentari del quadre de Tintoretto “Susanna i els vells”, que s’exposa al Kunsthistorisches Museum de Viena, una de les millors pinacoteques d’Europa. És un quadre fascinant, ple de detalls meravellosos, i vaig aprofitar els avantatges del Google Art Project, que ofereix unes imatges d’una altíssima resolució, per posar fragments ampliat de certs detalls del quadre que permetien de comentar-lo amb deteniment i detallisme. Unes hores després de penjar-ho i de rebre molts comentaris, en vaig rebre un, d’una ex-alumna meua de quan feia classes, fa vint anys, a l’Institut Mercè Rodoreda de L’Hospitalet, amb estudiants, fonamentalment, del Polígon Gornal. Ara està casada i és mare d’una nena petita. El seu comentari deia: “En aquests moments tant durs de ‘crisi’, has fet que gaudeixi i m’emocioni amb les teves paraules i la bellesa del quadre. Un milió de gràcies!”. El missatge em va colpir, és clar. I em va fer pensar molt. De fet, no hi he deixat de pensar, des d’aleshores. Ella formava part d’un grup d’estudiants extraordinaris, amb tantes ganes de saber i d’aprendre que s’empassaven amb voracitat tot el que els proposava, des de lectures o músiques fins a pel·lícules o obres de teatre que anàvem a veure plegats. Aquest grup, garibé en la seva totalitat, era la primera generació, en les seves famílies, d’extracció popular i treballadora, que accedia als estudis mitjans i que, aviat, pràcticament tots, cursarien estudis superiors. Avui, la Susanna està a l’atur, viu en “una situació econòmica bastant fotuda”, i les seves perspectives laborals i vitals són tan dures com per a bona part de la seva generació, cosa que li provoca, com és fàcil d’imaginar, una “situació d’angoixa pura i dura”. I tanmateix, continua sentint aquella gana de cultura que recordo perfectament de quan era adolescent. Aquests dies em deia que aquesta situació “m’està acostant cada vegada més a l’art (tot i que mai n’he estat lluny). La contemplació de l’art em relaxa, la bellesa de la pintura, la dificultat d’entendre una escultura, em fa sentir viva!”. Però aquesta cultura, de la qual els professors li’n parlàvem com a eina d’emancipació, de formació de l’esperit crític i de base fonamental per a una llibertat madura i conscient li és, en bona mesura, un producte prohibit al qual, en la major part dels casos, només hi accedeix per allò que li expliquen els altres o per les molles, molt sovint indirectes, que li arriben per les vies més diverses, sovint a través del que coneixem com a ‘xarxes socials’.

2

A partir del segle XVIII, sobretot amb la Il·lustració, es va generalitzar, entre els països europeus civilitzats, dins dels quals, val a dir, aleshores no es trobava pas el nostre, la consciència del valor de la cultura (la literatura i l’art, la música i el teatre, l’arquitectura i la dansa) com a productes per a la formació humanista de l’esperit. I no només perquè la seva experiència directa i sense mediacions contribueix al desenvolupament de la sensibilitat estètica i a la

formació del criteri del gust, sinó, també sobretot, perquè, amb el seu gaudi, es pensava, cadascú podia accedir al descobriment d'uns móns que, cadascun a la seva manera, era capaç de contribuir a la formació integral de les diferents capacitats de coneixement humanes i de la dimensió moral. Llegir un llibre o un poema, escoltar música, contemplar un quadre o una escultura, assistir a una representació teatral o operística, permet ampliar les fronteres i limitacions dels marcs personals: amb tot allò es pot viatjar a altres èpoques i altres llocs, entrar en la intimitat dels personatges i les seves accions, parar esment a la complexitat psicològica i ètica dels individus i les seves accions, copsar la bellesa i la intensitat de les formes visuals, literàries o musicals, i descobrir que la vida és molt més rica del que ho era abans d'entrar en aquests universos d'experiència que, per nosaltres mateixos, no seríem capaços de conèixer. I, efectivament, sabem que així passa. Els productes culturals, a partir del segle XVIII, apart del seu valor gens menyspreable com a entreteniment, han estat pensats i viscuts com a instruments en la formació individual, com a eines d'emancipació i alliberament, i fins i tot com a vehicles, avui diríem, de cohesió social. Només cal pensar en com el poeta, dramaturg i filòsof Friedrich Schiller, a les seves *Cartes per a l'educació estètica de l'home* (1795), agermana l'Estat estètic que dibuixa la comunitat articulada al voltant del gaudi, racional i sensible, de les diferents arts, amb la utopia d'un Estat lliure basat en la llibertat, la igualtat, la fraternitat i en la maduresa crítica dels seus membres.

És l'època en què Kant escriu un cèlebre text amb una proclama emancipatòria que esdevé marca d'època: "La Il·lustració és la sortida de l'home de la seva autoculpable minoria d'edat. La minoria d'edat significa la incapacitat de servir-se del seu propi enteniment sense la guia d'un altre. Cadascú és culpable d'aquesta minoria d'edat quan la causa d'això no rau en la manca d'enteniment, sinó en la falta de decisió i valor per servir-se'n per si mateix sense l'ajut d'un altre. *Sapere aude!* Tingues valor de servir-te del teu propi enteniment!, heus aquí el lema de la Il·lustració". Amb l'entusiasme, val a dir que potser massa ingenu, propi de qui creu reconèixer el començament d'una nova època, Kant hi afegia: "és possible que el públic s'il·lustri a si mateix, una cosa que és gairebé inevitable si hom el deixa en llibertat"⁵. Kant, com tota la Europa il·lustrada, estava fascinat per com estaven evolucionant les coses després de la Revolució francesa. I és que, amb la Constitució de 1791, els assemblearis francesos van dotar el país d'un nou sistema d'ensenyament, establint entre les disposicions fonamentals la garantia d' "una instrucció pública comuna per a tots els ciutadans, i gratuïta en el que es refereix a l'ensenyament indispensable per a totes les persones". Llibertat política, sufragi censitari i educació per a tothom: aquest és el marc sota el que es desplega el primer gran moment democratitzador de la cultura en bona part del panorama europeu.

No estranya, per això, que les arts i la cultura, en general, fossin sacsejades, durant el segle XVIII i XIX, per l'aparició, pròpiament dita, del que ja podem considerar com a "públic", és a dir: l'accés de la nova ciutadania al gaudi i el consum de les produccions culturals de la seva època. Un canvi, de conseqüències aleshores inabastables, que permetrà, d'una banda, l'emergència de la noció del "gust" com a hegemònica en els debats al voltant de la literatura i la pintura, la música i el teatre, així com, d'una altra, l'aparició

d'una nova organització en la recepció dels productes culturals. Dels Salons de pintura als nous teatres, de les sales de concerts a les novel·les per entregues, l'aparició de les primeres formes de llibertat política i de parlamentarisme democràtic van anar de la mà de la socialització de les produccions culturals. Friedrich Schiller, el 1795, vinculant emancipació política, alliberament personal i experiència estètica, ho va formular amb la seva clarividència habitual: "la bellesa és la via que mena els homes a la llibertat" ⁶.

3

Tanmateix, el futur acabarà per mostrar que les coses no eren ni tan fàcils ni tan simples com aleshores podia pensar-se. Breument, m'interessa aportar ara només dos moments reflexius que tenen a veure, de forma molt especial, no només amb el futur d'aquella Il·lustració esperançada que aleshores començava, sinó sobretot amb alguns problemes que estan a la base de qualsevol anàlisi de la situació actual.

En primer lloc, el capítol sobre la indústria cultural ("La indústria cultural. Il·lustració com a engany de masses") que van escriure Marx Horkheimer i Theodor Adorno al seu llibre *Dialèctica de la Il·lustració*. Quan els dos exiliats van publicar, en uns moments tan durs per a ells i per al món com l'any 1944, en una edició fotocopiada de cinc-cents exemplars, el que aleshores es titulava *Fragments filosòfics*, pretenien defensar el diagnòstic de Weber d'acord amb el qual la modernitat (la Il·lustració) és un procés progressiu i irreversible de racionalització de totes les esferes de la vida social. Com és sabut, aquest capítol del llibre, que esdevindria tan influent en la crítica cultural de les dècades següents, es dirigia contra la influència creixent de la indústria de l'entreteniment, contra la comercialització de l'art i de la cultura, i contra la uniformització de la diversitat cultural a mans del que batejaven, amb una expressió que era el primer cop que s'usava i que, amb el temps, faria fortuna, com a "indústria cultural".

Poden assenyalar-se quatre característiques de la indústria cultural en el diagnòstic de Horkheimer i Adorno: en primer lloc, sostenen, la indústria cultural fomenta una relació ultrapassiva amb la cultura, en la mesura que bloqueja la capacitat imaginativa, l'espontaneïtat i la reflexió crítica i activa, al mateix temps que converteix el públic en consumidor i el redueix a mera dada quantitativa en el registre estadístic. En segon lloc, es preserva i radicalitza la separació entre productors i consumidors culturals, entesos tots dos, d'altra banda, com a petites peces de l'engranatge molt més gran en què s'ha convertit, ja als anys quaranta, la indústria cultural. En tercer lloc, la indústria cultural, d'acord amb el model de producció industrial del capitalisme fordista, converteix per igual als productors i consumidors en operaris i empleats, captius d'unes institucions culturals que ja s'han convertit en autèntiques empreses industrials. I, finalment, en quart lloc, en anàloga aplicació del paradigma de la producció industrial en cadena del fordisme, la indústria cultural promourà la serialització, l'estandarització i el domini de la creativitat, per tal de desenvolupar, en la cultura, els principis aplicats ja abans a la industrialització de l'agricultura i del metall: la fabricació mecanitzada de béns d'entreteniment ("la indústria cultural

pot vanagloriar-se [...] d'haver alliberat la diversió de les seves ingenuïtats més molestes”) i el control de la difusió cultural com a producte de consum (“la indústria cultural segueix sent la indústria de la diversió. El seu poder sobre els consumidors està mediatitzat per la diversió”) ⁷.

La indústria cultural, sostenen Horkheimer i Adorno ⁸, sustentada en aquestes quatre característiques, es posa, no pas al servei de l'emancipació individual i col·lectiva, sinó que, mobilitzant estratègies pròpies del món del treball, contribueix precisament al sotmetiment de la població. La cultura de masses promoguda per la indústria cultural (aplicada a les arts digue-ne tradicionals, però també a les *noves arts* com la música moderna o el cinema, i els nous dispositius *culturals* com la ràdio o la televisió) es carrega d'ideologia: de la ideologia del sistema econòmic i social, és clar. Així, en la mesura que, com suggereix Adorno, la indústria cultural promet, però no dona res, en lloc de contribuir a l'emancipació alliberadora, acaba per sotmetre al públic a una promesa permanentment repetida i, tanmateix, contínuament insatisfeta. És el mateix diagnòstic que va fer Walter Benjamin quan va analitzar el paper de les Exposicions Universals com a fenòmens culturals característics del segle XIX ⁹: la població era exposada al coneixement enlluernat dels descobriments de la ciència i la tècnica, com a mostra d'un món, gairebé virtual, del qual n'eren separats, radicalment, per la seva condició econòmica. Un fenomen que, a judici de Benjamin, defineix l'ambivalència de la classe dominant en la configuració de la cultura moderna, en la mesura que bloqueja la realització dels somnis que ella mateixa ha generat, d'acord amb la dimensió de *fantasmagoria* pròpia del fetitxisme de qualsevol altra mercaderia.

Més enllà de la pertinença, o no, del diagnòstic d'Adorno i Horkheimer a la situació actual, la seva anàlisi ha estat convocada aquí pel seu valor com a primera crida d'atenció sobre algunes característiques que problematitzen la suposada democratització de la indústria cultural en el moment, precisament, de la seva emergència històrica.

En qualsevol cas, tanmateix, sí que és pertinent preguntar-se com allò (la indústria cultural) que, en els anys quaranta, era clarament advertit com l'intent d'aplicar el mecanisme de producció capitalista del fordisme a la cultura, ha pogut acabar convertint-se, avui, en l'àmbit de les polítiques culturals, en el que es pretén que sigui l'autèntica panacea que hauria de guarir tots els mals de què està afectada la cultura? Com formula, de forma lúcida, Gerald Raunig: “Sorgeix aleshores la pregunta de com ha pogut passar que, amb un simple desplaçament del singular al plural –d'*indústria cultural* a *creative and cultural industries*–, aquesta marca conceptual hagi pogut resignificar-se avui en alguna cosa semblant a una promesa de salvació universal, i no només per a uns pocs polítics, sinó també per a molts dels actors del propi camp de l'art” ¹⁰. És a dir: com és que la *indústria cultural*, estigmatitzada per Adorno com la forma sota la qual el capitalisme sotmet la cultura al model de producció econòmica fordista, esdevé, com a *indústries culturals*, el model hegemònic de les polítiques culturals en la fase postfordista del capitalisme, dins de la qual ens trobem actualment?

4

La segona referència que volia convocar aquí són els treballs del sociòleg Pierre Bourdieu sobre els problemes de la recepció de l'art en concret i dels productes culturals en general com una forma d'elitització a través de la cultura. L'any 1969, va publicar un estudi titulat *L'amour de l'art*, elaborat a partir d'una mostra amplíssima d'enquestes en diferents museus de cinc països occidentals: aquest estudi "va permetre establir les estructures fonamentals del públics dels museus i les relacions significatives i significants entre les característiques socials dels visitants i les seves actituds o les seves opinions"¹¹.

El treball estadístic que està a la base de l'estudi va revelar clarament, en primer lloc, que l'accés a les obres culturals és un privilegi de la classe culta i, en segon lloc, que aquest privilegi es presenta sota l'aparença d'una total legitimitat, de manera que només s'exclourien de l'accés aquells que s'exclouen a si mateixos. Tanmateix, tal com l'estudi documentava estadísticament, "el caràcter autodestructiu d'aquesta ideologia salta a la vista: si és incontestable que la nostra societat ofereix a tot el món la *pura possibilitat* de gaudir de les obres exposades als museus, també és cert que només uns quants tenen la *possibilitat real* de portar a terme aquesta possibilitat". L'aparença en principi democratitzadora de l'accessibilitat total amaga que, en realitat, "l'obra d'art considerada com un bé simbòlic només existeix per a qui posseeix els mitjans que li permeten d'apropiar-se-la, és a dir, desxifrar-la", cosa que, encara que, a la pràctica, els productes culturals i artístics siguin d'accés públic, el seu accés *real* acaba per constituir, al voltant seu, una barrera invisible i sovint infranquejable. Aquesta és la gran revelació del treball (cal recordar que empíric, i no pas especulatiu) de Bourdieu: que la democratització iniciada al segle XVIII amb l'accés públic teòric de les classes mitjanes i populars als productes culturals bloqueja, en realitat, l'autèntic accés i gaudi a aquests productes per uns murs menys visibles i, tanmateix, més operatius, que els que existien quan aquells productes culturals estaven reservats, de manera gairebé exclusiva, a les classes dirigents.

Aquestes conclusions es veuran confirmades en el seu segon treball, *La distinction*, publicat l'any 1979¹², en què Bourdieu intenta relacionar el "gust" amb les condicions socials en les quals es produeix. Al capdavant, aquest segon estudi, que esdevindrà tan influent com l'altre en la configuració de les polítiques culturals dels anys vuitanta i noranta, demostra positivament que la cultura i els productes culturals acaben per reforçar, en aquells públics que ja participen i gaudeixen, d'aquests productes, el sentiment de pertinença a una classe culturalment *distingida*, mentre que reforça anàlogament, en aquells que no en participen ni els gaudeixen, el sentiment d'exclusió: com si aquells productes no els estiguessin dirigits a ells i com si, d'altra banda, els deixessin, definitivament i en la pràctica, al marge.

Com és sabut, aquests diagnòstics generalitzaran, i no només a França, una nova preocupació pels públics, que és encara la nostra, i contribuiran, en molts llocs, a què certes insitucions culturals s'esforcin per acostar-se a aquells sectors de la ciutadania (que podríem qualificar d'*exclosos culturals*) que resten

al marge de la participació i el gaudi de la circulació dels productes culturals. Els anys vuitanta veuen emergir, a molts llocs, una doble estratègia entre els programadors i les institucions culturals: o bé esforçar-se per incrementar la freqüentació dels públics ja existents i per ampliar la proporció de públic entre les classes socials ja representades entre el públic existent, o bé intentar atreure públics i visitants procedents de les classes socials menys representades. És la dècada en la qual, a molts llocs, es generalitza l'organització de visites escolars, per esmentar només dos exemples, als museus d'art contemporani (que fins aleshores, llevat de dos o tres casos pioners en l'àmbit internacional, no n'havien rebut, ni eren mereixedores de programes específics) o als teatres.

5

En resum: l'anàlisi d'Adorno (que respon a una època molt determinada i que encara està llastada per una distinció, avui en part obsoleta, entre alta i baixa cultura) ens confronta polèmicament, encara avui, d'una banda, a la qüestió de la banalització cultural per l'hegemonia de la cultura de l'entreteniment i el paradigma de la *diversió* enfront de la cultura *seriosa*, així com a la dificultat de supervivència i, diríem fins i tot, d'encaix de les produccions culturals crítiques amb la realitat. I, d'altra banda, ens confronta també amb la reducció de les pràctiques culturals a *indústries culturals*, una reorientació que ha esdevingut pràcticament generalitzada i que no és indiferent a les pràctiques culturals que, des d'aquesta perspectiva, es promouen. Val a dir que quan es parla, sovint enraonadament, de la dimensió econòmica de la cultura i de la seva participació en la generació i increment del PIB, així com de la seva capacitat de crear empreses, ocupació, llocs de treball indirectes i d'influir en l'augment del turisme cultural, com un dels sectors econòmicament estratègics, s'està, efectivament, adoptant la posició que Adorno, precisament, criticava: que el *valor* de la cultura és haver-se convertit en motor de l'economia en una societat, com la nostra, postindustrial. És una constatació positiva que, efectivament, la cultura, en la seva dimensió econòmica, aporta un increment de valor econòmic a la societat en la que es desplega com a mercaderia de consum, cosa que ha permès reorientar bona part de les polítiques culturals a la seva rendibilitat econòmica, però tanmateix això no hauria de fer oblidar que la cultura té, també, en la societat, efectes i impactes, sovint intangibles, en la vida de la col·lectivitat i el seu benestar.

En aquest sentit, l'anàlisi de Bourdieu posa la problemàtica de l'accés en el cor de qualsevol reflexió al voltant dels usos socials de la cultura i crida l'atenció sobre un fet: que la cultura, les produccions culturals i les institucions culturals poden duplicar, culturalment, de manera perversa, formes d'exclusió que tenen la seva base en l'exclusió econòmica, social i educativa. Aquesta és una qüestió, encara avui, d'extrema actualitat i urgència, com ha assenyalat Vera Zolberg: "A més de les múltiples exigències a què les arts, els artistes i les administracions culturals han de respondre, hi ha una que travessa totes les anteriors, i que és de particular rellevància per a les nacions compromeses amb el projecte de la *democratització*: la de facilitar l'accés a la cultura artística de tots els seus ciutadans" ¹³. I avui, però, gràcies precisament a la problemàtica

oberta per Bourdieu i altres analistes de la recepció en el món de la cultura, sabem que la problemàtica de l'accés no consisteix només en contribuir a què aquells sectors de la ciutadania, tradicionalment exclosos de la participació i gaudi dels productes culturals, hi puguin *accedir* als museus, concerts, biblioteques o teatres, sino sobretot en crear les condicions adequades perquè aquest accés no reforci la distància i l'exclusió. I això vol dir contribuir a què aquells impediments que situen els productes culturals fora de l'abast de la comprensió i la vida de sectors sencers de la ciutadania siguin, precisament, minimitzats i deixin de constituir un obstacles.

És per aquesta raó que avui la problemàtica de l'accés a les institucions i produccions culturals és indestruïble de l'educació i de l'alfabetització cultural (visual, musical, teatral....). I és per la mateixa raó que, des dels museus, les biblioteques o els auditoris fins a les institucions dedicades a les arts, apart de concentrar-se en les programacions de continguts, s'ha gairebé generalitzat la necessitat d'articular projectes educatius, al voltant del que ja avui coneixem com a *programes públics*, destinats, prioritàriament, a atendre les demandes d'intermediació amb segments de públics específics determinats per la seva singularitat, per les seves característiques i interessos propis i per les seves necessitats constituents. I el repte, evidentment, que aquestes iniciatives tenen, com a objectius estratègics, no és pas, en primera instància, l'augment de públics, usuaris o visitants, sinó, més aviat, evitar que les pràctiques culturals, que constitueixen l'eix central de les programacions de les institucions, contribueixin, com ha passat massa sovint fins ara, a preservar i garantir els murs d'exclusió cultural com a reflex d'unes altres exclusions, aquestes econòmiques, socials i educatives.

6

Això ja és una constatació evident de l'àmbit de la reflexió en la teoria política. Com ha assenyalat, entre molts altres, Étienne Balibar, "és impossible sostenir fins al final, sense caure en l'absurd, la idea d'una llibertat civil perfecta que es basi en les discriminacions, els privilegis i les desigualtats de condicions" ¹⁴, de la mateixa manera que és impossible pensar en la igualtat entre ciutadans basada en el despotisme. "La política", en realitat, hi afegeix Balibar, "consisteix en un desplegament d'autodeterminació del poble (*demos*) (si assignem aquest nom genèric al conjunt de ciutadans 'lliures i iguals en drets'), configurat en i per l'establiment dels seus drets". La conquesta de l'autonomia ciutadana, així, esdevé una política efectiva de l'emancipació: començant, és clar, pel dret a la no exclusió d'allò que constitueix el contingut propi de l'espai públic i compartit. Així, doncs, "la història de l'emancipació no és tant la història de la reivindicació dels drets ignorats, sinó més aviat la història de la lluita real pel gaudi de drets ja declarats", cosa que, aplicada a l'esfera de les institucions i produccions culturals obliga a, més enllà de la garantia de l'accés a la ciutadania (especialment a la que és exclosa d'aquest accés), garantir igualment les vies que poden portar a la participació plena i al gaudi crític i conscient.

Res diferent, d'altra banda, al que és exigible, des d'una perspectiva democràtica radical, de la democratització en els espais polítics que regeixen la

vida en comú. Per dir-ho amb paraules de Seyla Benhabib¹⁵: el concepte de ciutadania es basa en la identitat col·lectiva (la pertinença a una entitat política constituïda històricament i diferenciada d'altres), la participació política i social (derivada dels privilegis i les obligacions de participar en l'autogovern) i els drets polítics i socials¹⁶. Sense participació en allò que una col·lectivitat té en comú, i és evident que la cultura n'és un dels aspectes més rellevants que permeten identificar l'espai públic compartit d'una col·lectivitat, no existeix, pròpiament, accés a la plena ciutadania, de forma anàloga al que podria dir-se de l'accés als serveis mínims (educatius i sanitaris, en primera instància, i tots els altres a continuació).

Cosa que equival a dir que *el comú*, com allò que dota de sentit i contingut a l'esfera pública, no és una realitat preexistent (allò que diríem que una col·lectivitat té *en comú*), a partir de la qual s'ubicarien, en el comú de l'espai públic, les produccions culturals, sinó que *el comú* és sobretot, com ha mostrat a bastament, entre altres, Toni Negri, "una potència i una producció contínues, una capacitat de transformació i de cooperació"¹⁷, a partir de les relacions que existeixen entre les dimensions de la producció i les dimensions de la recepció, a través d'un reajustament continu. És tracta d'evitar, d'altra banda, per a les produccions culturals, un espai d'excepció, respecte a les regles bàsiques de funcionament de l'economia global (fundades en la gestió del capital que genera explotació i exclusió), i entendre-les, més aviat, com l'espai en el qual, també, pròpiament, es produeix ciutadania.

Així, doncs, en resum, la primera fase de la modernització cultural, vinculada als processos il·lustrats, atribueix a la cultura una capacitat emancipadora, individual i col·lectiva, configurant una primera esfera pública, per a la cultura, que, tanmateix, no pot impedir ni evitar l'elitització en l'accés, la participació i el gaudi, com va mostrar Bourdieu a finals del anys seixanta i setanta. La segona, marcada pel desenvolupament de la cultura de masses a partir dels anys quaranta, operarà una conversió, gairebé hegemònica, de la cultura en indústria cultural, i dels productes culturals en mercaderia de consum, convertint, en conseqüència, als públics culturals en consumidors, avaluable fonamentalment en termes quantitatius i estadístics i generant, per a la cultura, una tendència bàsicament economista a l'hora d'avaluar la seva rendibilitat. Finalment, en una fase que podríem ubicar, cronològicament en els anys noranta del segle XX i fins avui mateix, emergeix la necessitat de considerar la cultura, les seves institucions i els seus productes, des de la seva dimensió social: és a dir, en la seva consideració de *bé públic comú* que no només ha de ser preservat i fomentat pel seu valor intrínsec, sinó pels beneficis socials que genera en la seva col·lectivitat. Aquest, precisament, és l'horitzó en el qual la dimensió social de la cultura ocupa el centre del debat i en el qual la problemàtica vinculada al *retorn social de la cultura* esdevé la clau de volta d'un procés d'aprofundiment democràtic iniciat, ara fa una mica més de dos segles, amb la convicció de què la cultura és un element vertebrador fonamental de la societat.

7

Avui ja és una evidència que la cultura, les institucions i les produccions culturals, representen un factor positiu de primer ordre en el desenvolupament social d'una col·lectivitat, tant pel que fa als aspectes estrictament productius (vinculats al creixement econòmic), com pel que fa a les condicions vinculades a la qualitat de la vida i el benestar social de la ciutadania: cohesió social i regeneració urbana, participació política i governança, educació i interculturalitat...

És per això que les polítiques culturals amb pretensions democratitzadores no poden tenir, avui, altre punt de partida que afavorir i multiplicar l'accés de la ciutadania a les produccions culturals, així com contribuir a la distribució, circulació i difusió de les produccions culturals. I tanmateix, això només pot ser el fonament i punt de partida, però no pas l'objectiu final, ja que, a més, cal promoure i impulsar, posant en pràctica formulacions sofisticades, complexes i operatives, d'iniciatives que incideixin en la capacitat creativa de les comunitats, la presa de poder cultural per part dels territoris i individus, la gestió de la diversitat cultural i la participació proactiva dels ciutadans més enllà de la seva consideració com a consumidors culturals. Són només aquestes polítiques culturals les que poden contribuir a generar i acceptar normes i valors compartits, així com consolidar els lligams necessaris per al desenvolupament de les comunitats, reduint significativament l'aïllament i l'exclusió social i prestant atenció especial a les anomenades "classes no productives" (excloses, en el paradigma postindustrial dels processos productius, i que, en conseqüència, resten infrarepresentades entre les audiències i públics culturals).

Allà on, fins fa relativament poc, els béns culturals i artístics eren encara un senyal de "distinció" (com va mostrar Pierre Bourdieu) i, per tant, una de les causes de l'exclusió cultural, ara són, i cada cop més, una forma d'integració cultural i una via per accedir, amb plenitud real de drets, als beneficis culturals d'una comunitat. La neutralitat cultural de l'Estat, defensada dècades enrera per models teòrics tan rellevants com els de John Rawls o Jürgen Habermas, ha deixat el seu lloc a posicionaments de més complexitat que aposten per l'articulació clara entre polítiques culturals i cohesió social. Per això, la cultura i les institucions i produccions culturals han vist reforçada la seva posició per la consciència de la seva capacitat de transformar les relacions socials, de donar suport a la diversitat i d'incidir en la vida i el benestar de la ciutadania. Això obliga a analitzar i determinar les esferes de la realitat social en les quals les accions culturals repercuteixen de manera significativa, i a identificar i mesurar el valor públic i l'impacte que hi afegeixen. L'acció de la cultura i de les polítiques culturals en la societat produeix modificacions en l'esfera social: el retorn social de la cultura és, precisament, aquell valor que la cultura afegeix a la seva societat i que, en les dues darreres dècades, ha estat objecte d'anàlisi, cartografia i avaluació ¹⁸.

Com han assenyalat recentment, Barbieri, Partal i Merino, en un estudi de referència, "la perspectiva que han adoptat les polítiques que intenten posar de manifest la importància de l'acció cultural per al desenvolupament de les

societats, però també la de moltes de les investigacions científiques sobre aquesta qüestió, han centrat la seva atenció sobre les externalitats de la cultura. S'emfatitza la suposada capacitat de les polítiques culturals per contribuir al desenvolupament d'altres polítiques públiques sectorials, per facilitar la consecució dels objectius de l'acció pública en altres àmbits i agendes: educació, salut, medi ambient, seguretat, urbanisme, etc.”¹⁹. En aquest estudi s'han tematitzat vuit àmbits d'externalització de les polítiques culturals que determinen els diversos àmbits d'impacte social en els que és possible d'analitzar i avaluar els efectes de les institucions i produccions culturals en una determinada col·lectivitat. En síntesi, són aquests: 1) Contribueixen a la creació, potenciació i manteniment de les identitats col·lectives i del sentit de pertinença comunitària. 2) Promouen la generació i acceptació de normes i valors compartits que, alhora, permeten la consolidació dels vincles necessaris per al desenvolupament de les comunitats. 3) Fomenten el desenvolupament de comunitats culturals (artistes, gestors, usuaris, públics, etc.), amb un alt grau d'implicació ciutadana i amb l'augment de la participació i l'acció col·lectiva. 4) Contribueixen al foment d'una idea de democràcia més oberta i accessible que permet fer front als conflictes socials en un marc simbòlic. 5) Permeten revaloritzar les anomenades “classes no productives”. 6) Promouen el desenvolupament autònom dels individus i la seva creativitat per interpretar, entendre i assumir críticament la realitat. 7) Contribueixen a la generació i el reconeixement de noves centralitats. I, finalment, 8) Participen de la transformació de l'espai urbà²⁰.

Sense que calgui entrar en els detalls tècnics de la proposta de nous indicadors per a mesurar aquest retorn social de la cultura, sí que pot ser il·lustratiu recordar algunes de les propostes, dotze en concret, de l'estudi de Barbieri, Partal i Merino: 1) Índex sobre el grau de diversitat cultural, social i econòmica de l'audiència de les activitats culturals; 2) Índex sobre el grau d'assistència i participació en grup en activitats culturals; 3) Índex de coneixement de llengües i de lectura dels adults; 4) Índex de percentatge de persones que perceben la cultura com a benefici personal; 5) Índex de presència de la innovació social en les organitzacions culturals públiques i privades; 6) Índex de distribució de la densitat d'activitats culturals i institucions entre els centres i les perifèries; 7) Índex sobre l'increment del turisme vinculat a projectes de revitalització de les tradicions i el patrimoni natural i cultural de les comunitats locals; 8) Índex sobre el grau de participació de la població local jove en les activitats i programes culturals; 9) Índex sobre el grau de presència en les ciutats de comunitats de creatius i científics, combinat amb l'índex d'inversió en I+D; 10) Índex de l'evolució del valor de la propietat i del perfil socioeconòmic dels residents vinculat a les estratègies de regeneració urbana; 11) Índex sobre els llocs declarats com a patrimoni cultural i natural que són reconeguts com a recursos en els plans de desenvolupament territorial; i 12) Índex sobre els espais naturals declarats com a paisatges culturals i la seva presència en els programes d'activitats de les organitzacions culturals.

Dos exemples, a tall d'il·lustració significativa, permeten de veure com aquesta nova agenda, que situa la problemàtica del retorn social de la cultura en el centre del debat al voltant de les polítiques culturals, és capaç de posar en marxa plataformes i iniciatives per intervenir, de forma pragmàtica i crítica, en la

realitat de la situació. Un és la plataforma “Accés a la cultura” posada en marxa l'any 2008, per la Direcció General d'Educació i Cultura de la Comissió Europea, en el marc de l'Agenda europea per a la cultura: una plataforma formada per unes quaranta xarxes sectorials europees (música, museus, arquitectura, editors, traductors, etc.)²¹. L'altre és la Xarxa Cultura per la Inclusió Social, posat en marxa l'any 2010 a la ciutat de Barcelona, a partir de la iniciativa conjunta de l'Acord Ciutadà per una Barcelona inclusiva i el Consell de la Cultura de Barcelona, amb la voluntat de connectar agents culturals i agents socials amb la voluntat d'abordar la realitat de les desigualtats culturals i d'impulsar iniciatives amb l'objectiu de culturitzar l'acció social i socialitzar la cultura²².

8

Per acabar, ja. En les dues darreres dècades, durant les quals s'ha desplegat el debat al voltant del retorn social de la cultural, s'han generalitzat dos models o dues tendències principals en la forma d'abordar el problema. D'una banda, les teories i els posicionaments que posen èmfasi en les externalitats positives de les polítiques culturals. Aquestes anàlisis s'han centrat en com, de quina manera i fins a quin punt les polítiques culturals, i el seu suport a les institucions i produccions culturals de tot tipus, han contribuït al desenvolupament social de les diferents col·lectivitats objecte d'anàlisi i el suport que han suposat en la realització d'altres objectius sectorials de les polítiques públiques en els àmbits de l'educació, l'urbanisme, la seguretat, la salut o el medi ambient. Aquesta posició, però, no pot amagar una certa mirada instrumental de la cultura (i de les institucions i produccions culturals), en la mesura que legitimen l'actuació de les polítiques culturals per la seva acció en la consecució d'altres objectius que, per això, es consideren com a més prioritaris que els intrínsecament culturals. És la perspectiva, per exemple, del *new laborism* britànic, que va estendre la convicció de què la despesa en cultura havia de ser considerada com una *inversió* i que el *valor* dels projectes culturals podia mesurar-se pel retorn econòmic, social o educatiu, entre d'altres, dels beneficis complementaris de les polítiques culturals. Cal tenir en compte, també, que aquesta perspectiva, centrada en les externalitats socials de la cultura, va suposar (i suposa encara, en determinats àmbits) una pressió afegida a molts projectes i institucions culturals que han vist com l'atenció a l'impacte de la cultura en altres àmbits polítics hauria de regir i, sovint, fins i tot, determinar l'orientació de les polítiques culturals, la seva programació i les seves estratègies²³.

D'altra banda, les teories que situen l'accent en el valor públic de la cultura, rebutjant l'ús instrumental de la mateixa i defensant la necessitat d'identificar i analitzar els elements, sovint intangibles, de l'experiència associats a la cultura i a la participació en les institucions i produccions culturals. Sense negar la importància en l'establiment i recollida de dades quantitatives que mesurin l'impacte de la cultura a través de les seves externalitats, aposta per establir mecanismes de valoració de la cultura per si mateixa, independentment de la seva vinculació a altres àmbits de les polítiques públiques. Aquesta tendència defensa la cultura com un bé públic comú que aporta beneficis directes a la

ciutadania i a la col·lectivitat, i que, per tant, produeix un impacte social, analitzable també en termes de retorn, més enllà de la seva valoració instrumental en altres àmbits diferents del cultural ²⁴.

Val a dir que, des d'una perspectiva pràctica i operativa, cal considerar que els dos enfocaments no són contradictoris, sinó més aviat complementaris. L'enfocament instrumental, basat en el retorn a través de les externalitats de la cultura, és insuficient sense la consideració intrínseca del valor cultural i públic de les polítiques, institucions i produccions culturals, de la mateixa manera que l'enfocament intrínsec de la cultura, basat en els valors consustancials i públics de la cultura (les polítiques, institucions i produccions culturals) és també insuficient, i podria contribuir al prejudici respecte a l'excepcionalitat de l'esfera cultural com un món al marge de la societat, quan ignora els beneficis produïts per l'impacte de la seva actuació indirecta en diversos àmbits de la vida social i econòmica d'una col·lectivitat. Al meu entendre, és la combinació, precisament, dels dos enfocaments el que hauria de permetre la possibilitat d'abordar la dimensió social de la cultura, i el seu eventual retorn social, des d'una perspectiva enrequidora i teòricament complexa.

D'altra banda, només la combinació de les dues perspectives pot evitar la ingenuïtat i el paternalisme que sovint tenyeix la perspectiva del retorn social de la cultura com un intervencionisme corrector de les desigualtats culturals que, tanmateix, deixa intactes i intocables, les desigualtats econòmiques i socials. Durant molt de temps, cal recordar-ho, les polítiques culturals han estat sotmeses, en certs àmbits, a una perspectiva segons la qual les institucions i produccions culturals podrien operar com un mecanisme políticament anàleg, bé al de la policia (en la desactivació de possibles conflictes antagonistes del conflicte social), bé al dels treballadors socials (en la possible reinserció a l'esfera pública dels sectors de la col·lectivitat que se'n sentirien completament al marge).

En conclusió: sense menystenir la consideració del valor intrínsec de les produccions culturals; sense menystenir el seu valor emancipatori, alliberador i formador de la sensibilitat estètica i de l'esperit crític; sense menystenir la seva contribució al desenvolupament econòmic i a la correcció de les desigualtats socials; caldria avançar en una consideració del retorn social de la cultura que permetés avaluar el seu impacte, en la vida i el benestar d'una col·lectivitat, conjuntament, a partir, d'una banda, de la producció de beneficis en els àmbits generals de les polítiques públiques no culturals, i, d'altra banda, en la millora intrínseca de la situació cultural d'una comunitat i en la contribució a la correcció de les desigualtats estrictament culturals, causa i alhora efecte de les desigualtats econòmiques, socials i educatives. Això permetria, entre altres coses, permetre abordar la capacitat de les polítiques i les institucions culturals per promoure l'autonomia social, l'experimentació formal i expressiva, i la dimensió comunicativa de les produccions culturals. En la interrelació entre aquestes tres variables estan en joc les relacions futures entre cultura i política, que constitueixen el rerafons, en realitat, en el que s'emmarca qualsevol discussió al voltant del retorn social de la cultura.

NOTES

¹ Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, 2002.

² Des del mateix preàmbul ("l'àmplia difusió de la cultura i l'educació de la humanitat per a la justícia, la llibertat i la pau són indispensables per a la dignitat de l'home") fins al primer article ("[l'Organització] donarà un nou i vigorós impuls a l'educació popular i a la difusió de la cultura").

³ Segons el qual el "paper essencial de la cultura no ha deixat d'ampliar-se a mesura que era reconeguda la importància de la cultura en el desenvolupament de la democràcia. Les formes d'expressió de la cultura, tant les tradicionals com les contemporànies, permeten interpretar les realitats socials cada cop més marcades per la mundialització, la interdependència i la diversitat". La plataforma del consell Culture Watch Europe (CWE) defensa explícitament la cultura com a "ànima de la democràcia".

⁴ Article 22: "Totes les persones tenen dret a accedir en condicions d'igualtat a la cultura i al desenvolupament de llurs capacitats creatives individuals i col·lectives".

⁵ Kant, Immanuel. "¿Qué es ilustración?", dins *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 21.

⁶ Schiller, Friedrich. *Cartes per a l'educació estètica de l'home*. Barcelona: Laia, 1983.

⁷ Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialèctica de la Il·lustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994. Les cites pertanyen respectivament, a les pp. 179 i 181.

⁸ Adorno, per la seva part, continuarà aquesta reflexió més enllà de la *Dialèctica de la Il·lustració* a: "La indústria cultural", dins Morin, Edgar; Adorno, Theodor. *La industria cultural*. Buenos Aires: Galerna, 1967, pp. 7-20.

⁹ Benjamin, Walter. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

¹⁰ Raunig, Gerald. "La industria creativa como engaño de masas", dins *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008, p. 28.

¹¹ Bourdieu, Pierre. *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós, 2004, p. 33. Per a les següents citacions, pp. 55, 57 i 176, respectivament.

¹² Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1999.

¹³ Zolberg, Vera. "Los retos actuales de la política cultural: una nueva idea de comunidad", dins Rodríguez Morató, Arturo (ed.). *La sociedad de la cultura*. Barcelona: Ariel, 2007, p. 89.

¹⁴ Balibar, Étienne. *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura democrática global*. Barcelona: Gedisa, 2005, p. 17-20.

¹⁵ Cfr. Benhabib, Sheyla. *Diversitat cultural, igualtat democràtica. La participació política en l'era de la globalització*. València: Tàndem, 2000.

¹⁶ La idea de què la ciutadania és un status que confereix a qui la posseeix determinats drets i obligacions deriva de Marshall, Thomas H. *Citizenship and Social Class and Other Essays*. Cambridge, 1950.

¹⁷ Negri, Antonio. *La fábrica de porcelana. Una nueva gramática de la política*. Barcelona: Paidós, 2008, pp. 84 i 89, respectivament. Cfr. també: Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.

¹⁸ Pot trobar-se un desenvolupament més detallat, en l'apartat "Cultura i societat" de l'*Informe anual sobre l'estat de la Cultura i de les Arts a Catalunya 2010*. Barcelona: Consell Nacional de la Cultura i de les Arts, 2010. Disponible en versió electrònica:

http://www.conca.cat/media/asset_publics/resources/000/000/298/original/Informe__Anual_CoNCA_2010_Cat.pdf [última data de consulta, 18 de novembre de 2013].

¹⁹ Barbieri, Nicolàs; Partal, Adriana; Merino, Eva. "Nuevas políticas, nuevas miradas y metodologías de evaluación. ¿Cómo evaluar el retorno social de las políticas culturales?", *Papers. Revista de sociologia* (2011), vol. 96/núm. 2, p. 481. Disponible en versió electrònica: https://www.academia.edu/358354/Nuevas_politicas_nuevas_miradas_y_metodologias_de_evaluacion._Como_evaluar_el_retorno_social_de_las_politicas_culturales [última data de consulta, 18 de novembre de 2013].

²⁰ *Ibíd.*, pp. 485-490. Cfr., també, en el mateix sentit, un altre estudi de referència al nostre país: Subirats, Joan; Fina, Xavier (eds.). *El retorn social de les polítiques culturals*. Barcelona: Generalitat de Catalunya / Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 2008. Disponible en versió electrònica:

<http://interaccio.diba.cat/CIDOC/blogs/2013/03/05/el-retorn-social-de-les-politiques-culturals-igop-uab-direccio-i-coord-joan-subirat> [última data de consulta, 18 de novembre de 2013].

²¹ Cfr. *European Audiences: 2020 and Beyond*. Luxemburg: Publicacions Office of the European Union, 2012. Disponible en versió electrònica: http://ec.europa.eu/culture/our-programmes-and-actions/doc/culture/20120904_eac_audiences-for-culture.pdf [última data de consulta, 18 de novembre de 2013].

Per a més informació, cfr. http://ec.europa.eu/culture/index_en.htm

²² *Cultura per la inclusió social a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011. Disponible en versió electrònica: <http://www.interarts.net/descargas/interarts900.pdf> [última data de consulta, 18 de novembre de 2013].

²³ Cfr., en aquest sentit, alguns dels treballs d'Eleonora Belfiore, professora del Centre for Cultural Policy Studies de la Universitat de Warwick. Sobretot: "The social impacts of the arts. Myth or reality?", dins Mirza, M. (ed.), *Culture Vultures. Is UK arts policy damaging the arts?*. London: Policy Exchange, 2006; "Rethinking the Social Impact of the Arts", *International Journal of Cultural Policy* 13.2 (2007); "Beyond the 'toolkit approach': Arts impact evaluation research and the realities of cultural policy-making", *Journal for Cultural Research* 14.2 (2010).

²⁴ Cfr., en aquest sentit, alguns dels treballs de John Holden, professor en el Centre for Cultural Policy and Management de la Universitat de Londres. Sobretot: *Capturing Cultural Value*. Londres: Demos, 2004; *Cultural Value and the Crisis of Legitimacy*. Londres: Demos, 2007; *Democratic Culture*. Londres: Demos, 2008; *Culture and Class*. Londres: Counterpoint / British Council, 2010. "Democratic Culture: Opening up the arts to everyone", dins Araya, D. (ed.), *Education in the Creative Economy*. Champaign: University of Illinois, 2010.