

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 cumulatius, 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 defactors 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 deixia 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 contínuament. 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'AVANGUARDA ARTÍSTICA 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'avantguarda 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 incomprès 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 avantgardistes 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 Francés 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 jaoussista, 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 burgés 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 imprecisions 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 despullat 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 revaluació 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 identificacions 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'aconterar 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. Invente 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 jerarquizats 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", atés 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 voraç 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 contínuament 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 acomodat 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 banalitzava 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 decalcatge 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 llindar 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 pretigi. 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 *constituències* 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 capdavall, 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'EHES, 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*.

