

Arte, politización y acción pública*

Pierre-Michel Menger

COLLÈGE DE FRANCE / EHESS / PSL

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

Recibido: 23/08/2016

Aceptado: 24/10/2016

RESUMEN

La acción cultural pública ha ido dando lugar progresivamente a dos concepciones divergentes del arte y de la cultura: una es universalista y se relaciona con la innovación de la democratización; la otra es diferencialista y relativista, y aboga por una pluralidad no jerarquizable de las formas artísticas. ¿Qué ocurre con estas divergencias en la acción cultural pública y en la politización de la esfera artística? Una de las aporías principales de la política cultural es la distancia entre el artista innovador y el público en general, que se puede ver desde las dos caras, la de la demanda (función de democratización) y la de la oferta (función de apoyo a la creación). Esta distancia ha sido objeto de una defensa aristocratizante y pesimista (la modernidad baudelairiana) o de una racionalización político-estética (el principio de vanguardia), pero en ambos casos plantea la cuestión de la divergencia entre dinámica de creación y dinámica de consumo. Dicha distancia pone de manifiesto una de las paradojas constantes de la identificación de la innovación con la emancipación social y políticamente progresista: las clases altas son las que proporcionan el apoyo más firme a la audacia artística, mientras que el movimiento artístico tiene como base ideológica y política la oposición a la dominación burguesa. La dualidad del valor de la originalidad artística —heroísmo aristocrático del innovador contestatario o individualismo democrático del artista expresivo— apunta a dos posicionamientos divergentes en cuanto a la politización del arte, que ofrecen dos respuestas, actualmente superpuestas a esta paradoja

Palabras clave: arte, política, política cultural, democratización 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.

SUMARIO

La universalidad de los valores artísticos y las desigualdades en el consumo cultural
¿La prueba del mercado como elemento revelador?
· La asíntota de la democratización
· El beneficio colectivo del negocio cultural
La vanguardia artística y la oposición al orden burgués
El artista, el progreso y el movimiento: entre modernidad y vanguardia

El individualismo y la originalidad
Un entusiasmo incómodo: las élites sociales y el arte avanzado
Después de la politización, la política: la secularización de las vanguardias
Agradecimientos
Referencias bibliográficas

* Este artículo ha sido publicado previamente en la revista *Sociétés et représentation*, 2001/1, págs. 167-204. Artículo traducido del francés por Cristina Guirado Gil con la colaboración de Maria Josep Cuenca.

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

Sugerencia de cita / Suggested citation: Menger, P.-M. (2016). "Arte, politización y acción pública". *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 130(2), 73-98.

En dos siglos se han impuesto progresivamente dos concepciones diferentes de la cultura. Una es universalista y se forjó a lo largo del siglo XVIII, con la filosofía de la Ilustración; la otra es diferencialista y se consolidó en el siglo XIX, con el legado de Rousseau y Herder. En la concepción universalista, la cultura, sus manifestaciones ordinarias y obras de prestigio, sus avances y la amplia difusión ponen de manifiesto el poder emancipador de la organización racional de una sociedad en busca de una autonomía creciente respecto a los límites impuestos por la naturaleza, sus riesgos y la escasez de recursos: este poder se manifiesta en todos los tipos de creación (artística, científica, espiritual, simbólica, política), y los progresos que logra la cultura orientan la instauración de un sistema social colectivamente liberador. En la concepción diferencialista, se destaca la interioridad y el desarrollo espiritual de los individuos, contra la influencia corruptora de las sociedades, ocupadas en ampliar el espacio de lo calculable y negociable y en dejar el desarrollo humano dentro del círculo vicioso de las cada vez más numerosas necesidades y de los ciclos de producción y consumo, constantemente acortados y renovados. La revolución romántica, a partir de la concepción rousseauiana de las relaciones entre naturaleza, cultura y sociedad, ha asociado estrechamente la cultura a la religión, el arte, los valores morales de intercomprensión, la voz interior de la conciencia y la expresividad individual, en vez de asociarla a los poderes de la sociedad civilizadora. La primacía recae en la diversidad de las representaciones culturales, y los fundamentos últimos de las diferencias son la personalidad singular de cada uno, con el conjunto de sus capacidades creadoras, y la configuración particular de cada grupo, cuyos miembros comparten experiencias comunes duraderas.

El arte, su poder social y político y sus principios de renovación se conciben de forma diferente en cada uno

de estos sistemas de representación e interpretación. En el primer caso, la universalidad de una cultura y la convergencia de las evaluaciones sobre un conjunto limitado de obras admiradas unánimemente son valores muy positivos; el arte puede hacer progresos acumulativos, como la civilización, de la que es una de las representaciones simbólicas más fuertes, y la creación tiene un valor socialmente emancipador, aunque en un primer momento solo podrá comprenderla y disfrutarla una élite. En el segundo caso, prevalece un relativismo "diferencialista": las expresiones artísticas son plurales, su jerarquización fuerza las diferencias particulares que dotan de una coherencia y de una autonomía de existencia y de evaluación a las realizaciones surgidas de grupos diferentes, con parámetros de distinción de carácter social, espacial (país, región, ciudad, barrio), étnico, confesional o lingüístico; factores diferenciales, obviamente, combinables. El artista manifiesta una disposición genérica de creatividad, y el único elemento que permite clasificar las artes y las relaciones entre productores y consumidores de arte es el contenido creativo compartido; el movimiento artístico está más relacionado con el cambio y la modernidad que con el progreso.

Con todo, en ambas concepciones de la cultura y del arte (la universalista y la relativista), la relación entre el artista y el público resulta problemática. Por un lado, la adhesión unánime a las artes y a los valores artísticos consagrados constituye un postulado del que se aleja considerablemente la realidad social de las preferencias y las prácticas. Y el artista erigido en innovador puede avanzar en este punto al público, a quien extenderá aún más la vocación social y/o políticamente emancipadora del arte, de la cual, a pesar de todo, es supuestamente el protagonista. Por otro lado, la creatividad es una disposición genérica, pero la escala del éxito artístico distingue y clasifica a los artistas más creativos, y sorprendentemente el

mercado se pone de acuerdo para atraer y seleccionar a una gran cantidad de personas con talento, en ciclos de popularidad cada vez más reducidos.

Nuestro análisis pretende mostrar cómo la acción cultural pública toma en consideración estas concepciones divergentes y los dilemas que las caracterizan. Partimos de una caracterización simple de las funciones de la política cultural y nos situamos sucesivamente en una de las dos caras, la de la demanda (objeto de democratización) y la de la oferta (objeto de apoyo a la creación). Una de las justificaciones de la acción pública es también una de sus aporías: la distancia entre el artista innovador y el público en general. Esta distancia puede ser objeto de una defensa “aristocratizante” y pesimista (la modernidad baudelairiana) o de una racionalización político-estética (el principio de vanguardia), pero en ambos casos plantea la cuestión de la convergencia o divergencia entre dinámica de creación y dinámica de consumo. Esta distancia, además, pone de manifiesto una de las paradojas constantes de la identificación de la innovación con la emancipación social y políticamente progresista: las élites sociales proporcionan los apoyos más constantes a la audacia artística, al tiempo que el movimiento artístico tiene como base ideológica y política la oposición a la dominación burguesa. De este modo, hacemos emerger progresivamente la dualidad del valor de originalidad en el arte (heroísmo aristocrático del innovador contestatario o individualismo democrático del artista expresivo) y mostramos cómo la política cultural ha asimilado esta dualidad a cambio de una superposición de las dos concepciones de la cultura que acabamos de exponer.

LA UNIVERSALIDAD DE LOS VALORES ARTÍSTICOS Y LAS DESIGUALDADES EN EL CONSUMO CULTURAL

El sistema de actuación que las políticas culturales públicas de las sociedades democráticas han ido estableciendo se centra en cuatro objetivos principales: mantener el patrimonio, formar profesionales y especialistas amantes de las artes, apoyar la producción artística y democratizar el consumo cultural (social

y geográficamente). Para ello, hay que hacer que las obras lleguen a públicos más diversos, inventando nuevas modalidades de acceso a estas y ampliando la propia definición de la cultura que se quiere promover y difundir mediante la animación cultural. Ahora bien, los dos imperativos con un ámbito de aplicación más extenso (el apoyo a la creación artística y la exigencia de democratización del consumo de bienes y servicios culturales) parecen arraigados en dos representaciones opuestas de las relaciones entre el artista y el cuerpo social.

El principio de democratización cultural es unanimista y se construye sobre la representación de un cuerpo social unificado y sobre el ideal de un acceso más igualitario a un conjunto de obras unánimemente admiradas, a un patrimonio común de las creaciones intelectuales.

La versión más simple de esta concepción unanimista se encuentra en el argumento de legitimación de un servicio público cultural, que justifica que una parte importante de la oferta cultural no quede bajo el dominio de las leyes del mercado.

Pero ¿de qué constatación exacta partimos? Una buena parte de la oferta cultural tiene una audiencia real limitada, procedente esencialmente de las clases altas de la sociedad. Nos referimos precisamente a la parte de la oferta cultural con más valor artístico, según los cánones estéticos dominantes actualmente (teatro clásico y contemporáneo, música clásica, ópera y danza), y al sector de la producción y la difusión culturales con un coste de mantenimiento tan elevado que su continuidad solo puede garantizarse con un apoyo generalizado por parte del ente público. Ante la contradicción que afecta de lleno al sentimiento democrático de equidad (un gran gasto público para el ocio cultural de una minoría social) surge una crítica amplificadora y dos líneas de argumentación defensiva.

¿LA PRUEBA DEL MERCADO COMO ELEMENTO REVELADOR?

La crítica amplificadora (Banfield, 1984) impone el principio de la soberanía del mercado, que establece que solo deben pagar los consumidores efectivos. Se trata de aplicar la prueba de viabilidad comercial, según la cual solo se deben producir y distribuir bienes y servicios cuyo precio estén dispuestos a pagar los consumidores, con una producción garantizada durante el tiempo que decidan los consumidores, por el hecho de escogerlos y reservarles un lugar en sus gastos. ¿Por qué se deberían mantener y financiar instituciones cuya incapacidad de autofinanciación puede llevar a pensar que pertenecen a ámbitos de actividad económicamente obsoletos y para los que se podrían buscar alternativas? Este tipo de argumento, en caso de aplicarse, destruiría brutalmente la inmensa mayoría de las instituciones culturales y haría desaparecer rápidamente del mercado laboral a la mayor parte de artistas profesionales, ya que sin subvención el precio de los espectáculos resultaría prohibitivo. Llegados a este punto, se plantea una disyuntiva: o desaparecen las artes como las conocemos actualmente o merecen ser mantenidas y enriquecidas, en cuyo caso se requiere una justificación.

Además, estas consideraciones pueden alimentar, desde la izquierda política, una crítica de la acción cultural pública por su carácter cultural y socialmente conservador. De hecho, cualquier política cultural patrimonial inevitablemente lo es. Así, el argumento de la lógica comercial, inspirado en una filosofía política directamente opuesta a la del voluntarismo público, tiene una brutalidad reductora que puede confundirse fácilmente con un argumento ideológicamente opuesto si, como veremos más adelante, la evaluación de la legitimidad de una cultura se fundamenta en la identidad social de quien la consume mayoritariamente, argumento válido, aún con más razón, para la evaluación del legado patrimonial de los siglos pasados, en la medida en que nos llega de sociedades más enérgicamente desiguales y antidemocráticas. Ello, por una lógica política tan elemental como la lógica comercial, llevaría a recomendar el apoyo principal o exclusivo a las prácticas y producciones surgidas o dirigidas a las clases dominadas.

La asíntota de la democratización

A la asimilación que quiere reducir la oferta cultural a la identidad de su estrecha base social consumidora o, incluso, productiva se opone un primer contraargumento. Mantener las actividades culturales fuera del ámbito de aplicación de la prueba del mercado implica encontrar razones de peso para derogar el principio democrático elemental de la soberanía de los ciudadanos y, en ese caso, de los ciudadanos consumidores. Esta cuestión va más allá del ámbito teórico, puesto que en los países que utilizan habitualmente el referéndum popular, las opciones culturales suelen formar parte del círculo de decisión democrática directa (Frey, 2000). Pero no se cuestiona solo la cultura: ¿la justicia, la educación, el mantenimiento del orden público y la defensa nacional no deberían “producirse” también según las reglas y los criterios de eficacia y equidad de la lógica comercial? Y si, por el contrario, debe prevalecer el principio de servicio público que favorece el interés general, ¿qué nivel de tolerancia a la desigualdad de acceso y consumo de los servicios ofrecidos resulta legítimo?

En este punto tienen un papel decisivo dos argumentos. El primero pone en juego la distinción entre soberanía formal y soberanía real del consumidor: si describimos la prueba del mercado como una elección con la que el consumidor puede contribuir a decidir qué bienes tienen que producirse y en qué cantidad, según el gasto que le suponen, resulta fácil ver que no todos los votos tienen el mismo peso y que los consumidores con más recursos acaban teniendo una influencia mayor en el curso de los acontecimientos.

Para mejorar las condiciones en que se realiza la elección comercial, el agente público debe actuar sobre tres factores de desigualdad que afectan al consumo de los bienes y servicios considerados. El primer objetivo se centra en corregir los desequilibrios y las desigualdades geográficas con un punto de consumo en caso de falta de equipamientos y de los recursos humanos correspondientes. El segundo factor de desigualdad en el consumo de bienes es el nivel educativo. De hecho, todas las encuestas de sociología cultural establecen hasta qué punto este factor está relacionado con el

consumo cultural, su intensidad, variedad y audacia. Finalmente, la desigualdad de los recursos individuales y de los presupuestos para ocio de las familias justifica las políticas de precios de los establecimientos culturales, que mantienen el precio medio de las entradas en un nivel aceptable, mediante la ampliación de la gama de precios, el cálculo a la baja de las diferentes tarifas y la práctica de una discriminación positiva que puede llegar hasta la gratuidad para un cierto tipo de público o en días concretos. La preocupación igualitaria quedará prácticamente mitigada por la hipótesis sumaria según la cual, con un precio medio de las entradas suficientemente controlado, la diversidad social del público cultural aumenta al mismo ritmo que las visitas a los establecimientos, gracias, por ejemplo, al aumento de la capacidad de acogida y a la diversificación de las técnicas de fidelización y de familiarización del público nuevo.

A pesar de ello, la relación entre el aumento del volumen de visitas y la diversificación de la composición social dista de ser lineal. Las encuestas de consumo cultural ponen de manifiesto que uno de los elementos diferenciadores más importantes entre los consumidores culturales es el grado de visitas a los establecimientos artísticos: existe una minoría de grandes consumidores que a menudo va al teatro, la ópera o conciertos, pero la simple estadística de flujos de visitas, de índice de asistentes a una sala o de venta de entradas no permite aislar a esta minoría, ya que la estadística tiende a mantener la confusión entre el número de espectadores contabilizados y el número de individuos diferentes enumerables.

En todo caso, la hipótesis de una reducción previsible pero lenta de las desigualdades frente a la alta cultura se encuentra atrapada entre dos objeciones de naturaleza muy diferente.

Por una parte, la hipótesis resulta demasiado estática, en la medida en que no tiene en cuenta la evolución del entorno social y cultural ni la de la diversidad creciente de la oferta potencial o realmente competidora con la oferta cultural que la acción pública apoya. Las medidas de eficacia de la política cultural son divergentes: si las

visitas al patrimonio museístico y a las exposiciones de arte, por ejemplo, han aumentado en Francia en las dos últimas décadas, la asistencia a conciertos clásicos (música del pasado y música del presente) se ha mantenido casi estancada. Por otra parte, la práctica lectora ofrece un ejemplo muy ambivalente de una evolución menos positiva de lo que cabría esperar con un análisis superficial de la tendencia observada: “Francia lee más, pero los franceses leen menos”, como afirman los autores de un excelente análisis sobre la relativa desafección por los libros (Dumontier et al., 1990). Esta afirmación tiene una doble interpretación. Por un lado, entre 1967 y 1987 (fechas de las dos últimas encuestas sobre ocio del Instituto Francés de Estadística y Estudios Económicos (INSEE)), aumentó el número de lectores franceses, pero la media de libros leídos disminuyó. Esta divergencia proviene básicamente de la disminución de la práctica lectora de los lectores regulares (aquellos que leen al menos un libro al mes), como indica la ligera disminución de este grupo dentro de la población francesa. Por otro lado, la evolución nominal del índice de lectura, positiva si se considera la proporción de individuos que ha leído al menos un libro en los doce meses anteriores a la encuesta, debe corregirse con los efectos de las transformaciones sociales que actúan sobre la predisposición a la inversión en cultura. Así, si se tiene en cuenta el equivalente de una medida en términos reales, la perspectiva cambia de signo. De la misma manera que los deflatores corrigen la medida en moneda corriente de los gastos de consumo, a fin de tener en cuenta la evolución específica de los precios relativos de las diferentes categorías de bienes de consumo, también se puede medir la evolución del nivel de práctica lectora teniendo en cuenta un factor que se identifica como principal responsable de la afición a la lectura: el nivel educativo. Por lo tanto, lo que aparecía en los datos en bruto como un aumento de los lectores (definidos en el umbral mínimo de consumo de libros) en realidad esconde una disminución, teniendo en cuenta el aumento del nivel de estudios de la población de los últimos veinte años.

El principio de esta medida podría generalizarse a todos los sectores de consumo cultural altamente dependientes del nivel educativo de los individuos. Así, cabe preguntarse si la frecuencia en el consumo de alta cultura se ha beneficiado del espectacular crecimiento del nivel de escolarización de los últimos treinta años. Si la respuesta pone de manifiesto ciertas limitaciones, como en el caso de la lectura, la cuestión es triple:

1. ¿El nivel educativo es un buen indicador de las preferencias culturales o hay que situarlo en un conjunto más amplio y complejo de factores, incluso cuando destaca como factor discriminante?
2. ¿Cómo hay que modelizar la competencia por lo que a ocio se refiere, habida cuenta del reparto del tiempo (individual, familiar, social) y de las inversiones de diversa naturaleza para subvencionar una oferta cultural más abundante y diversificada y teniendo en cuenta la influencia, que denominaremos de formato, que pueden imponer los contenidos y los ritmos de consumo propios de la forma de ocio dominante, la televisión?
3. A diferencia del análisis depreciativo, ¿resulta posible medir los efectos negativos o devastadores que habría tenido una acción pública menos dinámica?

El estilo contrafactual de esta última pregunta nos lleva a la segunda objeción que se hace habitualmente a la acción pública: la de los costes de oportunidad. El argumento se basa en preguntarse qué eficacia habrían tenido los medios invertidos en política cultural si se hubieran utilizado de otra manera, para unos objetivos diferentes o de acuerdo con otros procedimientos de asignación. Al razonamiento económico le gustan los escenarios alternativos, y el modelo de una acción pública dirigida por un segmento administrativo central provoca frecuentes críticas por su ineficacia, tanto por el sobrecoste sistemático en cuanto a los resultados como por los efectos no deseables generados por una gestión burocrática que no puede pretender actuar según la lógica perfecta de la acción desinteresada al

servicio de intereses superiores del ente público ni, más restrictivamente, al servicio de la comunidad de los artistas considerados en su conjunto. Pero el razonamiento político que rebate por la izquierda el modelo de democratización también se basa en el argumento del bajo rendimiento de la acción pública, que solo refuerza el *statu quo* en beneficio de las clases dominantes, para abogar en favor de una expansión cultural que hay que legitimar. Más adelante recuperaremos este ataque relativista a la base de la democratización.

El beneficio colectivo del negocio cultural

La segunda línea de argumentación consiste en rechazar la simple asimilación, económica o política, entre el valor cultural –social o económico– y los intereses de los consumidores mayoritarios y, por tanto, más influyentes, en nombre del conjunto de contribuciones indirectas dirigidas al público en general o, como mínimo, a grupos que no forman parte de los consumidores directos. De este modo, la economía de las políticas culturales considera las artes como bienes mixtos o semipúblicos. De hecho, procuran a quienes los consumen satisfacciones directas que solo les pertenecen a ellos y por las que están dispuestos a pagar. Pero más allá de estas gratificaciones directas, reservadas a unos pocos, la producción cultural subvencionada también ofrece a la comunidad social un conjunto de beneficios indirectos que justifican su protección frente a las reglas del mercado. Nos referimos al prestigio que otorgan a un país, capital, región, ciudad o pueblo la calidad y densidad de las actividades culturales, permanentes o temporales, que se desarrollan. Nos referimos también a los beneficios económicos indirectos que proporciona el desarrollo de las actividades artísticas. De hecho, todas las encuestas sobre los efectos de las inversiones culturales intentan medir cómo contribuye la oferta cultural a la vitalidad de una población al atraer a turistas y consumidores, favorecer el establecimiento de empresas y permitir que la localidad se beneficie de los efectos económicos de la acumulación de actividades terciarias con un gran potencial de innovación. Las empresas artísticas también son, directa o indirectamente, generadoras de puestos de trabajo. Los gastos artísticos, tanto de

los empresarios como de los consumidores, benefician a la ciudad y a su región mediante efectos directos y multiplicadores sobre las actividades económicas y comerciales locales. Los beneficios turísticos, el desarrollo de la actividad económica de los alrededores y la creación de puestos de trabajo relacionados con este desarrollo son algunos de los ejemplos de la reconciliación del arte y la economía que sirven de contrapunto al desarrollo del Estado como proveedor cultural. Por otra parte, los diversos tipos de arte son interdependientes y se apoyan mutuamente, a través de oportunidades compartidas de formación y de trabajo y del desarrollo de un consumo acumulativo por parte de un público que pertenece a diferentes segmentos de la oferta artística. Finalmente, las generaciones futuras aprovecharán los esfuerzos del ente público por conservar su patrimonio artístico, a los creadores y al personal necesario para mantener y renovar el panorama artístico.

Este último argumento es especialmente válido para los tipos de obras que requieren el paso del tiempo para poder ser reconocidas y apreciadas, como demuestra la historia. La consideración de ese tiempo, de esa diferencia estructural entre tipos de oferta y demanda, aún no constituida, lleva a legitimar la distinción que puede realizar la política pública entre el apoyo a la alta cultura y el tratamiento de las producciones más populares, arraigadas en el mercado. Estas producciones populares se centran explícitamente en el corto plazo, son efímeras y se renuevan continuamente. Además, su viabilidad económica viene determinada por el hecho de que los consumidores sean directamente responsables de su mantenimiento y evolución. Por el contrario, en las producciones de la alta cultura, el riesgo que corre el artista que no se dirige a una demanda consolidada tiene un correlato en la incertidumbre del juicio posterior sobre el valor de la obra: sin la socialización de ese riesgo por parte del mecenazgo público, la actividad creadora correría el riesgo de desaparecer o de no desarrollarse suficientemente, y las generaciones futuras tendrían todo el derecho a cuestionar a sus progenitores. Conocemos bien la fuerza de esta intimidación que reivindica el riesgo del sacrificio de un genio a quien el futuro podría hacer

justicia. La incertidumbre sobre los valores artísticos que quedarán consagrados es lo suficientemente grande como para que la tendencia lógica de una política cultural desarrollada sea el apoyo a formas de creación sistemáticamente innovadoras.

Poco a poco, se relativiza la identificación cada vez más restrictiva de la esfera cultural con los productores, los trabajadores y los consumidores inmediatamente identificables. El argumento justificativo de la política cultural construye una universalidad del valor cultural mediante la adición de los públicos implicados directa e indirectamente y la ampliación del horizonte temporal: se trata de recomponer el dogma de la universalidad del placer estético y de la trascendencia de la creación artística, pasada o presente, más allá de las condiciones sociohistóricas de la producción de las obras. Y hay que hacerlo con la argumentación más que con un postulado que resulta manifiestamente engañoso cuando se presenta como una verdad revelada. Esto supone la sofisticación de la paradoja que ya preocupaba a Marx en la contemplación de las grandes obras del arte griego: eternas y, con todo, hijas de la historia.

LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y LA OPOSICIÓN AL ORDEN BURGUÉS

Examinemos ahora el problema desde el otro lado, desde la esfera artística propiamente dicha.

¿Pueden relacionarse el progreso artístico y el progreso social? La explicación tradicional de una historia social del arte totalizadora, tal como ha existido especialmente a partir de Hauser (1984), consistía en relacionar el sistema comercial de organización de la vida artística que se fue imponiendo a lo largo del siglo XIX con el movimiento de politización del arte innovador. El elemento clave es la dinámica de innovación.

El esquema del progreso sistemático de las artes pasa, de hecho, por haber constituido el vector de la politización de la esfera artística. La competencia

entre los artistas de una misma generación, así como las relaciones entre las generaciones de artistas, se manifiestan con rupturas sucesivas, y las innovaciones estilísticas se organizan según su contribución a la evolución de los recursos formales de cada arte. El sistema comercial otorga a la competición por la innovación estética sus principios de gravitación: la idea de vanguardia sugiere la oposición entre una producción atrevida que se adelanta a la demanda del público y una producción conservadora y mercenaria que satisface inmediatamente esta demanda. Al mismo tiempo, el arte y su destinatario, el público, dejan de ser un todo homogéneo: un arte realmente innovador debe contribuir a acabar con el poder y la moral de la burguesía conformista y a emancipar a las clases dominadas. Ante esto, se presentan dos posibilidades: o bien el artista se mantiene por delante, en su esfera –y suponemos que sus audacias constituyen un incentivo esencial en la lucha contra los valores burgueses, aunque sea incomprendido durante mucho tiempo–, o bien el artista se pone al servicio de las fuerzas sociales que buscan la caída política de los partidos burgueses, pero a riesgo de perder su autonomía.

Las ideologías vanguardistas surgidas a partir del siglo XIX en las artes europeas parecen haber propuesto dos tipos de respuesta: la politización de las artes o la adhesión del pueblo a las audacias de las artes elitistas. Las empresas artísticas de carácter más político, que fueron también las menos numerosas, tenían como objetivo asociar directamente la producción artística a su función política y poner el arte innovador en consonancia con las transformaciones políticas y sociales, con el fin de constituir una cultura auténticamente revolucionaria y proletaria. Encontramos un ejemplo de intento tan sorprendente como breve en la destrucción de las vanguardias futurista y formalista de la Rusia postleninista, tras un impulso inicial que quería sellar la alianza entre la audacia estética y el movimiento político más radical. La situación del movimiento de la literatura proletaria francesa de las décadas de 1920 y 1930 pone de manifiesto las aporías políticas de estos intentos: si, de acuerdo con este programa artístico y político, el valor de las obras se mide en función de su poder

de instrucción y movilización de las clases sociales culturalmente más desfavorecidas, la impotencia de los artistas comprometidos a elevar mediante el arte la conciencia revolucionaria del pueblo condenaba esta concepción funcional y heterónoma del arte como instrumento político. En la década de 1930, cuando el Partido Comunista Francés busca alianzas más allá de la clase obrera en nombre del interés nacional y de la lucha antifascista, el proyecto de construir una cultura antiburguesa pierde importancia y crédito (Gaudibert, 1977; Hadjinicolaou, 1978; Ritaine, 1983). El apoyo del Partido Comunista a la producción de una literatura y una pintura realista socialista experimentó varias renovaciones, como en el contexto de la guerra fría y bajo la influencia del Partido Comunista Soviético, en la década de 1950. Pero la línea de una cultura proletaria encontró muchos opositores y muchos obstáculos en la doble tradición, guesdista y jaressista, con la que se alimentó el debate sobre la contribución del arte a la lucha política revolucionaria, empezando por el de la exaltación del patrimonio cultural nacional, que suscitó más que luchas intestinas (Matonti, 2000: 405-424).

De hecho, casi todos los movimientos artísticos de vanguardia se han organizado, en su mayoría, lejos de la cultura popular. Del surrealismo a los intelectuales maoístas de la década de los años setenta, pasando por Bataille o Dubuffet, los artistas que han promovido alguna forma de izquierdismo cultural luchaban en dos frentes para manifestar la fuerza revolucionaria del arte: el de la crítica a lo que denominaban el bloque de la producción artística tradicional o académica, segura de reunir el gusto mayoritario, y el de la denuncia de las regresiones alienantes de la producción más popular. El argumento de una afinidad “sociológica” entre lucha artística y lucha política se basa en el siguiente silogismo:

- el arte que corresponde al gusto mayoritario es conservador y conformista por esencia, defensor de un orden establecido de los valores y de una visión estable del mundo;
- la dominación de las clases dirigentes se extiende a la esfera cultural, donde, debido al funcionamiento

de las leyes del mercado, la burguesía, que constituye la demanda más importante e influyente, está en condiciones de imponer su gusto y de dirigir la producción artística;

- combatir el conservadurismo estético y la inercia de la tradición en el ámbito estrictamente artístico implica luchar contra el gobierno de las artes por parte de la clase burguesa, gracias al poder crítico de la novedad radical. A diferencia del arte proletario, el vanguardismo elitista alcanza la emancipación política del pueblo sin renunciar a su autonomía.

Así, el arte puede politizarse por un mecanismo indirecto, sin negarse a sí mismo. Ante todo, los artistas se esfuerzan en resolver, en la esfera más próxima, los problemas estéticos objeto de competencia y conflictos, y su independencia y profesionalización en el ejercicio de las diferentes manifestaciones artísticas son la condición de una influencia social creciente, en la medida en que los conflictos dejan de estar moderados por consideraciones externas, especialmente comerciales. Si se pueden sellar alianzas entre fuerzas artísticas y político-sociales de movimiento, ello se debe a que las formas de competencia artística provocan clasificaciones y oposiciones homólogas a las que se producen en el mundo social.

Pero esta autoproclamación política del arte de vanguardia choca con una paradoja constante: el mayor interés por la innovación estética siempre se manifiesta en las clases altas, incluso en sus manifestaciones más radicales. De hecho, los creadores más conscientes de las antinomias de la filosofía vanguardista podrían esforzarse en diferenciar a las élites y oponer al burgués de espíritu comercial y rigurosamente utilitarista a los segmentos más cultivados. Pero esto supondría, por un lado, defender la vía de una partición restrictiva del público asociado a los creadores innovadores, contrariamente al ideal universalista, y, por otro lado, converger en la fórmula de un aristocratismo estético nada fácil de hacer pasar por una solución de emancipación social. De aquí viene el dilema de la politización de las artes: ¿el silogismo de la politización indirecta no condena a los creadores

a una autosatisfacción autista? Además, ¿no se construye sobre una representación del arte y del principio de autonomía de la esfera artística que solo es una idealización cuestionable de la historicidad de la creación?

En este punto hay que volver a los orígenes comunes de la concepción evolucionista del arte como actividad susceptible de modernización y de interpretación teleológica y a los de la contribución del arte a la emancipación política. Así, en la propia noción de vanguardia, y en el valor del vanguardismo, podemos encontrar la ecuación paradójica de la politización por la autonomización del arte.

EL ARTISTA, EL PROGRESO Y EL MOVIMIENTO: ENTRE MODERNIDAD Y VANGUARDIA

¿Cuál es el origen del principio vanguardista? A principios del siglo XIX, el arte ocupa un lugar nuevo entre algunas de las filosofías más influyentes del progreso social: Henri de Saint-Simon, con la división de la sociedad en clases, atribuye la supremacía a los artistas y hombres de ideas, a los eruditos e ingenieros, y a los empresarios. La idea de la fuerza social del arte cristaliza en la aplicación de la noción militar de vanguardia. Poggioli (1968), en su análisis de la historia y de los significados del fenómeno artístico de vanguardia, no pretende asignar a esta aplicación un origen preciso, pero tal vez descubre el primer uso de la metáfora militar en *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, un texto de 1845 de Laverdant, discípulo bastante desconocido de Charles Fourier. En este contexto ideológico, el arte se encuentra claramente subordinado a los ideales políticos, y el valor de vanguardia no afecta en absoluto a la dinámica interna de la esfera artística propiamente dicha. Los indicios que ofrece Poggioli de esta vocación estrictamente política de la noción son coherentes, dado que antes de 1870 no hay ninguna extrapolación propiamente estética de la noción, solo encontramos disyunción.

De hecho, la asignación de un papel político al arte bajo la bandera sansimoniana de la vanguardia no

implicaba de ninguna manera que fuera, en sí mismo, innovador o revolucionario: el arte comprometido de los sansimonianos y fourieristas, lejos de ser estéticamente avanzado, se limita a menudo a un academicismo rutinario, si lo juzgamos únicamente en función de los principios estéticos. Del mismo modo, la innovación estética no implica en modo alguno una audacia políticamente revolucionaria.

Según la hipótesis de Poggioli, el uso de la noción de vanguardia tiene, en realidad, dos perfiles, que han aparecido sucesivamente antes de entrelazarse y dibujar múltiples figuras históricas de una ambivalencia permanente. La insurrección de la Comuna de París y su inmediata continuidad política tuvieron una importancia considerable en esta vinculación de los dos argumentos del vanguardismo. La obra y la acción de los escritores naturalistas, por un lado, y el carácter simbólico de la participación de Rimbaud en la Comuna de París, por el otro, sellan la alianza directa entre la izquierda y la extrema izquierda políticas y determinadas personalidades o corrientes artísticas innovadoras. Pero eso no duró mucho, al menos en la forma esperada de una relación explícita y sistemática, como la que queda reflejada en las columnas de *La Revue Indépendante*, en la década de 1880, principalmente con la corriente literaria naturalista y con las primeras posiciones del movimiento pictórico neopropietario. Cuando las dimensiones política y artística del vanguardismo dejaron de converger, la noción continuó utilizándose en las artes, hasta diluirse en el espacio artístico internacional como valor en boga, pero en la esfera política su uso fue menos sistemático y menos exclusivo. Este hecho, lejos de simplificar el funcionamiento del arte y la política, otorga toda su dinámica y complejidad a la evolución de las relaciones entre los movimientos artísticos de vanguardia y el compromiso político, puesto que los valores del vanguardismo artístico no se traducen automáticamente en mesianismo políticamente revolucionario.¹

1. Algunos autores, como Michel Faure (1985), ante la constatación de que el creador, atrevido e innovador en su arte, ha podido tomar posiciones políticas conservadoras

De hecho, la posición antiburguesa de muchos escritores y artistas, durante la primera mitad del siglo XIX, hablaba más de la idea del arte y de las paradojas a las que se expone su condición en un sistema de mercado que de un lógico enfrentamiento político claramente diseñado.

En una obra pionera, a menudo más utilizada que citada, Graña (1964) resuelve los significados de las imprecaciones de los artistas contra el mundo burgués y las ambivalencias de sus posiciones. El ataque al materialismo y al mercantilismo burgués es, en gran medida, el ataque al poder del mercado que se convierte en el sistema dominante de la organización de la vida artística. Contrasta con el poder creciente de la organización comercial una verdadera remitologización del acto creador. La exaltación del genio creador impone una dinámica de la distancia y de la excepción: la actividad creadora es profundamente carismática y el creador, tal como lo presenta la figura hugoliana del poeta inspirado y demiurgo, idealmente debería transformar la sociedad si sus ideales de justicia, fraternidad, humanismo y realización personal se impusieran sin ningún contratiempo. Pero, como señala Graña (1964: 55), este centrarse en el Yo carismático y ejemplar del artista tiene como contrapartida el hecho de que se distancia de toda la sociedad. De ahí la doble postulación del genio creador, que asocia la confianza en sí mismo, a veces elevada hasta la arrogancia, al miedo a la incompreensión y la impotencia, que puede conducir al desprecio y la sospecha y a la actitud de mártir.

Se trata de la transposición, en el orden de la representación social y política, de la doble identidad del arte. Por un lado, está la autonomía del creador, cuyo trabajo expresivo se centra en la autenticidad

o verdaderamente reaccionarias (e.g. Debussy), realizan laberínticas reconstrucciones sociohistóricas para justificar estas divergencias, en la mayoría de los casos espectacularmente reductoras. Estas singulares proezas interpretativas son víctimas de lo que podríamos denominar el mito de la sincronización de los relojes, que haría coincidir rigurosamente el movimiento de la producción artística y la dinámica de las luchas sociales.

de un comportamiento personal y no es medible a partir de ninguna métrica evaluativa convencional, en la medida en que se tiene que haber despojado de cualquier función utilitaria. Por otro lado, el sistema de mercado impone la obtención del reconocimiento del público, preferiblemente sin tener que buscarlo servilmente, pero sin tener que suprimir la limitación de la sanción positiva o negativa de un público anónimo.

En una trilogía dedicada a los escritores románticos y posrománticos, Bénichou (1973, 1988, 1992) pone de manifiesto la ambivalencia del compromiso social de los escritores y poetas innovadores franceses del siglo XIX y las modulaciones de la economía ideológica de la doble negación: “ni modernidad antiindividualista, ni adhesión pura y simple a las masas”. En una primera fase, durante el triunfo del primer Romanticismo, la doble negación encontró una solución en la glorificación del Poeta: situándose delante de la multitud, se convierte en un genio solitario, pero se relaciona con la conciencia colectiva e ilumina el camino por el que hay que avanzar. En una segunda fase, el pesimismo y la glorificación revertida organizan la visión desencantada de la relación entre el artista y la sociedad, según la fórmula de la maldición expiatoria y redentora.²

2. Paul Bénichou ve en Vigny a alguien que se mantiene en el punto más alto de la ambivalencia. La fórmula de la delegación de clarividencia histórica en el creador genial supone proximidad y distancia entre él y el pueblo, para que las dos vertientes del papel creador puedan coexistir: “Una relación de mayor alcance [que la aplicación inmediata de las ideas a las cosas] une al pensador con el público; “el vulgo no puede prescindir de un individuo, de la misma manera que este individuo, por muy genio que sea, tampoco puede prescindir del vulgo”. De esta manera, Vigny puede afirmar tanto la estrecha alianza del hombre de genio con el público como su divorcio: “La conciencia pública es juez de todo. Existe poder en un pueblo reunido. Un público ignorante vale por un hombre de genio. ¿Por qué? Porque el genio adivina el secreto de la conciencia pública. La conciencia (etimológicamente ‘saber con’) parece colectiva”, y al mismo tiempo, “el hombre de pensamiento solo debe apreciar su obra en la medida en que esta no tiene éxito popular y él tiene conciencia de que la obra se avanza a la multitud”. No se trata de una contradicción: esta polaridad es la ley misma de su concepción del sacerdocio poético, reservado y fecundo a la vez. ¿Cómo consigue aquel que avanza no quedar aislado, incluso si sabe que le siguen a distancia? La conciliación se realiza en la historia y según una marcha en la que la multitud, ignorando la lección de hoy, se abre a la

En el pensamiento socialista de la época y en Karl Marx, el poder de la burguesía demuestra ser útil en el curso de la historia, ya que aporta universalismo y emancipación respecto al mundo antiguo de las órdenes y las dominaciones aristocráticas locales, una vez superado. En este sentido, su poder de objetivar el mundo y sacar provecho del progreso que permite el racionalismo científico y técnico se le volverá en contra, para establecer la justicia social. Entre los artistas innovadores, la crítica burguesa generalmente no entra en un razonamiento directamente político: el mundo burgués encarna, en primer lugar, el utilitarismo, el moralismo hipócrita, el racionalismo interesado y calculador y un materialismo omnipresente. Y estos artistas le oponen las características del ego artístico: antirracionalismo, fuerza de la imaginación no calculadora, libre expresión de sí mismo más allá de los límites convencionales e idealismo basado en el culto del individuo genial que da su excepcionalidad como ejemplo del poder liberador de las fuerzas creadoras.

de ayer” (Paul Bénichou, 1973: 378). Mientras la generación de poetas posterior a la de los grandes románticos cae en el desencanto, la toma de posición de Vigny conjuga lo que disocian las polarizaciones entre impulso y retirada, con el resplandor activista del poeta misionero y profeta que quiere encarnar Hugo, por un lado, y el pesimismo doloroso de Baudelaire, atormentado por los equívocos de la modernidad hasta el punto de invertir los signos del mesianismo artístico y de hacer del arte una maldición en vez de un sacerdocio, por el otro: “Así, la idea del sacerdocio poético, que oscila a lo largo de las diferentes crisis del siglo XIX entre el impulso y la retirada, encuentra en Vigny, desde los primeros años de su carrera, una definición permanente (por así decirlo) y que responde de antemano a cualquier vicisitud. El caballero amargo, que se transforma en heraldo pensante del progreso para sobrevivir, ha protegido mejor que nadie el tipo sacerdotal del Poeta contra la corriente de las circunstancias y su reflujo. Su fórmula austera, un poco gris, ha impresionado menos que otras, pero es la que mejor afronta las coyunturas necesariamente variables de la sociedad de la época. En Vigny encontramos a la vez un poeta beligerante y un poeta en exilio, un Hugo y un Baudelaire, pero el rigor de su reflexión sobre la condición poética impidió que alcanzara el brillo de ninguno de los dos” (Paul Bénichou, 1973: 378).

Pero, ¿basta con que el burgués encarne a aquel en quien “el artista descubre y define su contrario”,³ en palabras de Paul Valéry, para que el arte pueda encarnar un poder de transformación social?

Charles Baudelaire y Gustave Flaubert critican el modernismo industrializador y mecanicista y todas las fuerzas que, incluida la reivindicación de igualdad democrática, promueven una sociedad sometida a las esperanzas estrictamente materialistas de comodidad y felicidad cuantificables. De ahí viene su aversión a las masas y al progreso masificador y la estetización de sus ideales sociales: una aristocracia de la inteligencia y de la producción creadora constituye el único baluarte concebible para la invención de un mundo sin cualidades. Graña remarca que esta aversión a la masa y a la vulgaridad, con la burguesía a la cabeza, no tiene traducción en una geografía simplemente política de las posiciones ideológicas:

Si Flaubert y Baudelaire no eran conservadores en el verdadero sentido político del término, tampoco eran maquiavelos modernos ocupados en las sutilezas de la dominación como profesionales de la política. No se interesaban por el uso intencionado del poder, ni por poner en práctica una ideología social, ni por establecer la voluntad de un partido. Para ellos, la función del poder consistía en rodear a la élite de un cordón sanitario que le permitiera llevar a cabo las tareas intelectuales sin ser molestada por las masas (Graña, 1964: 121).

El culto a la singularidad, el espectáculo de la idiosincrasia, la glorificación del dandi en superbohemio que hace de la afirmación y la exhibición de sí mismo las únicas respuestas a la distancia entre el artista y el público, la argumentación y las técnicas de aristocratización del escritor tienen un doble significado. Por un lado, la promoción de un individualismo no conservador, que protesta aristocráticamente contra el orden burgués y materialista; por otro, el rechazo de

una filosofía teleológica de la historia que confunde la novedad o la originalidad del creador singular con el progreso, concebido como un imperativo de superación continua colectivamente aceptado. A partir del análisis de la posición ideológica del arte avanzado anterior a 1870, en Francia vemos emerger una especie de doble hélice de una genética de la modernidad artística: la autonomía del artista, como ideal regulador, autoriza la plena realización del proyecto creador, entendido como instrumento de la crítica radical del orden burgués, es decir, utilitario y erradicativo de la singularidad; pero la filosofía temporal de la innovación artística debe poder satisfacer el ideal del movimiento sin caer en una forma de mecanización de la invención que impondría un sistema racionalizado de superación obsesivo y que, ciertamente, aboliría la originalidad de la novedad artística así dirigida.

Para Baudelaire, esta dualidad es una fuente de múltiples equívocos y desdoblamientos, como indica Compagnon. Modernidad constituida por la contradicción – la modernidad es indisolublemente transitoria e inmutable, contingente y eterna–, modernidad forjada por el rechazo crítico –la modernidad es antiburguesa, inútil e indeterminada en su significado– y modernidad dominada por la reflexividad –la de la autocrítica y la autorreferencialidad de la obra y la de la ironía lúcida del artista–. En resumen, la filosofía baudelairiana del logro creador rechaza la temporalización de la novedad y celebra el presente. No se trata de ignorar la temporalización de cualquier acto ni de cualquier situación, sino de rechazar el poder determinante del pasado, y de hacerlo en las dos configuraciones de dicha decisión: sea porque el pasado es considerado como una reserva de sentido y valor conservado en el presente, sea porque encarna todo lo que hay que rechazar o superar sistemáticamente. El pasado se verá como una “sucesión de modernidades singulares”,⁴ y vincularlo

3. Citado por Compagnon (1990: 28).

4. Tomamos la fórmula de Antoine Compagnon (1990) y recogemos aquí su análisis: “La modernidad, entendida como sentido del presente, anula cualquier relación con el pasado, concebido simplemente como una sucesión de modernidades singulares, sin utilidad para discernir el carácter de la belleza presente. Debido a que la imaginación es la facultad que sensibiliza ante el presente, supone el olvido

al presente volvería a encadenarlo y eliminarlo, del mismo modo que la concepción del presente como superación permanente lo encadena y elimina en un futuro que lo relega a perpetuidad. Una concepción discontinuista de la novedad solo puede preservar el equívoco de lo bello, efímero y eterno.

Ahora bien, para que el valor de vanguardia tome cuerpo en la esfera artística y establezca las condiciones de posibilidad de la eventual asimilación de la innovación estética al progreso social y político, debe convertir el rechazo crítico en ruptura, situar la novedad en un eje temporal de rupturas acumulativas con el pasado e inventar un culto del futuro, en el que cualquier acto o expresión creadora solo tiene sentido por diferencia crítica con un pasado rechazado y por una visión anticipadora de una contribución historicista a una nueva perpetuidad (totalmente opuesta a la eternidad baudelairiana). El vanguardismo, que asimila el movimiento de innovación estética al progreso, promueve una concepción teleológica de la autonomización creciente del arte: pretende imponer, como ideología reguladora, un marco causal determinista en la historia futura del arte y en la reevaluación de su pasado, a partir del valor contributivo de las obras al movimiento de este arte hacia la conciencia de su necesidad histórica. Se trata del principio soberano de la reducción progresiva de la innovación a una actividad de búsqueda que trata las propiedades formales de cada arte, lo que se supone que constituye la especificidad irreductible del arte, y que no se relaciona en ningún caso con la estructura ni las características de un referente

del pasado y el asentimiento a la inmediatez. La modernidad es, por tanto, conciencia del presente como presente, sin pasado ni futuro; se relaciona solo con la eternidad. En este sentido, la modernidad, que rechaza el confort o el engaño del tiempo histórico, representa una elección heroica. Baudelaire opone lo eterno e intemporal al movimiento perpetuo e irresistible de una modernidad esclava del tiempo y que se devora a sí misma, a la caducidad de la novedad renovada incesantemente y que niega la novedad del pasado. Ni lo antiguo, ni lo clásico, ni lo romántico, que, uno tras otro, han sido vaciados de sustancia. La modernidad busca el reconocimiento de la doble naturaleza de la belleza, es decir, también de la doble naturaleza del hombre" (Compagnon, 1990: 30-31).

cualquiera. Este principio se concreta en el abandono de la representación imitadora de la realidad en pintura, el abandono de la gama tonal en música y el abandono de la gramática convencional del relato y de la transcripción simplemente expresiva de los sentimientos en literatura.

Presentamos ahora una primera valoración intermedia. La concepción historicista de la novedad como superación sistemática orientada hacia un objetivo proporciona el argumentario de las alianzas por homología de posición: el artista innovador, en su esfera, libra contra el conservadurismo y contra el orden establecido la misma batalla revolucionaria que las clases dominadas libran contra el orden burgués. En ese caso, la cuestión se centra en saber cuál es la eficacia extraartística de esa radicalidad estética: ¿puede ofrecer el artista algo más que un apoyo indirecto al movimiento social? ¿Puede desempeñar un papel mesiánico cuando sitúa su arte en el marco imperativo de la originalidad estética? ¿Conseguirá, tarde o temprano, que los no entendidos entren en el círculo de la autonomía creciente de sus búsquedas estéticas?

Surge otra cuestión: ¿qué clase de individuo es el artista? Una concepción teleológica de la historia, como plantea Theodor Adorno, hace que el artista se haga grande cuando asume "tareas objetivas", en el sentido hegeliano. Por ejemplo, aquellas que el curso de la historia obliga a resolver para que la sociedad pueda realizarse, incluso en la autonomía de sus procesos estéticos, dado que esta autonomía forma parte de la verdad de la evolución histórica. También se combate la falsa identificación del artista con el ideal de la singularidad triunfante del creador, que no es más que una epifanía de la extravagancia o de la idiosincrasia. Ser un artista a la altura de su tarea implica, según Theodor Adorno, despojarse de ese falso individualismo, una mera figura publicitaria y pseudoteleológica del orden burgués del mundo, y dedicarse a "resolver los problemas" que hacen de la experiencia artística un "contrario de la libertad ligada al concepto del acto creador". El esquema explícitamente hegeliano del individuo es lo que se

ve transfigurado cuando se convierte en el operador de la necesidad histórica:

Como ya sabía Hegel, las obras más valiosas son aquellas en las que el esfuerzo individual, incluso la fortuidad del ser así individual, desaparece tras la necesidad de la cosa. Su particularidad exitosa se convierte en necesidad (Adorno, 1994: 180).

Aquí se intensifica la contradicción social e ideológica: el principio de originalidad, con su orientación teleológica (la intención de innovación por superación sistemática y acumulativa), equivale a una conminación paradójica de diferenciación de cada uno con todos. Por el hecho de dictar la individualización creadora, esta conminación desemboca en un sistema de competencia que parece confundirse con el que ha inventado la organización del mercado en la esfera cultural. Sin embargo, la autonomía favorable a la búsqueda sistemática de soluciones originales supondría descartar la presión de una norma colectivamente reguladora, aunque sea la de una lucha por la diferenciación.

EL INDIVIDUALISMO Y LA ORIGINALIDAD

No pretendemos establecer una comparación exhaustiva de las posibilidades de innovación en los diferentes sistemas de organización de la producción artística. Como muestran los trabajos más sugestivos de historia social del arte, las distinciones habituales entre formas de organización de la vida artística provienen de estilizaciones. Si la realidad nunca es tan químicamente diferente como las identificaciones tipológicas nos llevarían a pensar es por la influencia que la reputación proporciona al artista reconocido. De hecho, el poder de negociación del artista para ampliar el control sobre la actividad que lleva a cabo aumenta a medida que se hace célebre. Ciertamente, las modalidades varían de un sistema a otro, dado que la formación de la reputación no obedece a las mismas reglas en un mecenazgo aristocrático o principesco, en un sistema comercial o en un mecenazgo público o controlado por una academia o una agrupación profesional que mantiene el monopolio de la concesión

de premios, títulos y cargos oficiales. Pero en todos los casos, las negociaciones y las luchas iniciadas por el artista innovador con el objetivo de reafirmarse pasan por la búsqueda de condiciones favorables que modifiquen las estrictas reglas del sistema dominante considerado: libertad de negociación de los precios y disponibilidad de su talento en un sistema de mecenazgo, conquista de un poder de monopolio en un espacio de competencia comercial y doble juego en un sistema de control totalitario. Esta búsqueda puede apoyarse especialmente en la propia competencia entre sistemas de organización coexistentes, que resulta suficientemente efectiva para que, como explica Raymonde Moulin:

ninguna de las formas de profesionalización del artista agote, en un momento dado, al conjunto de la población entregada a la práctica artística, en la medida en que la forma de profesionalización es, en cada época, uno de los mayores retos de la competencia entre artistas para lograr el reconocimiento social y los medios de subsistencia (Moulin, 1995: 94).

En cambio, resulta evidente que la necesidad de originalidad asociada a una filosofía de la historia orientada hacia los objetivos abre el debate sobre el significado del individualismo, del que el artista se convierte en uno de los símbolos más expresivos. El debate afecta, en primer lugar, a los propios artistas y al mundo que constituyen. Vincent Descombes (1987), en un libro sobre Proust, profundiza en las antinomias de la modernidad artística y se pregunta qué pasa cuando el artista se ve obligado a ser original. El análisis de Baudelaire sobre este punto resulta una vez más esclarecedor: el sistema individualista de creación incluye una contradicción en los términos, puesto que la mayoría de los artistas no puede esperar resolver, con su trabajo creativo, la ecuación de la individualización exitosa, con las tres dimensiones de emancipación, autonomía y autorrealización. Bajo la presión de la originalidad, la mayoría se enfrenta a la “duda”, la “pobreza creativa” y el “caos de una libertad agotadora y estéril”, por el hecho de no haber manifestado una originalidad reconocida.

Y a causa de una de esas paradojas tan frecuentes en la competencia artística, los artistas que intentan ser singulares se dedican a la prosaica imitación de las fórmulas innovadoras y se convierten, así, en “simios del arte”, por autoodio y admiración alienante por sus colegas más inventivos, cuyo ejemplo les estimula y destruye a la vez.⁵ Podemos considerar la producción artística y la evaluación de los artistas desde una perspectiva complementaria: la de las posiciones en el mercado. En economía de mercado, para desarrollarse, la competencia se alimenta de la innovación, pero también genera, en correspondencia, diferencias de éxito espectaculares y una volatilidad mayor de las trayectorias artísticas. ¿Qué valor hay que asignar a estas desigualdades? ¿Son el resultado de la ceguera del público, a quien los empresarios más influyentes

del mercado artístico pueden orientar a voluntad en cuanto a las preferencias? ¿Manifiestan una jerarquía objetivada de los talentos que compiten, cualesquiera que sean los factores determinantes de dicha jerarquía? ¿O están provocadas por un aumento excesivo de diferencias bastante limitadas entre los talentos de los artistas, debido, especialmente, al impacto de las tecnologías modernas de difusión y reproducción, que amplían considerablemente los mercados artísticos y las diferencias de éxito? (Rosen, 1981). De la elección de una u otra respuesta se deduce una representación diferente de lo que es la comunidad artística y de lo que pueden ser los ideales colectivos compatibles con el imperativo de originalidad estética.

El debate tiene, además, una dimensión social y política más amplia, ya que se trata de saber si el artista en busca de originalidad puede constituir un modelo social. En ese caso, hay que separar el individualismo de una de sus representaciones: el burgués. El inconformismo sirve de base a una concepción expresivista de la individualidad. Los valores de originalidad, autenticidad y sinceridad personales pertenecen a lo que Taylor denomina el “cambio subjetivo” (Taylor, 1994) o incluso el “cambio expresivista” (Taylor, 1998: cap. 21) de la cultura moderna europea, que este autor sitúa como continuación de la obra de Rousseau y Herder. Según dicho planteamiento, los individuos están dotados de una forma de interioridad inédita y la individualidad de cada uno se basa en las características particulares de su personalidad, que hay que preservar de la imitación y la influencia de los demás. Cada persona puede intentar acceder a la profundidad íntima de su personalidad gracias a la reflexividad de la relación consciente del yo y al diálogo interior. La autenticidad añade al control reflexivo de una relación sincera con uno mismo el reconocimiento de la originalidad de cada modo individual de existencia, fuente de una retórica de la diferencia y de la diversidad. En este sentido, idealmente, la autorrealización no debería ser obstaculizada ni por el conformismo social ni por las desigualdades que imposibilitan reconocer el valor justo de la personalidad de cada uno y su completo desarrollo. Si cada uno tiene una forma original de ser humano, cada uno debe descubrir este “uno mismo”,

5. El análisis que Vincent Descombes dedica a Charles Baudelaire requiere ser citado ampliamente: “Baudelaire ve [...] que ser un artista feliz resulta más difícil hoy que ayer. [...] Antes había un estilo colectivo, es decir, un estilo que pertenece a un grupo (a una ‘escuela’ y, más allá de las escuelas, a una sociedad). [...] En un sistema artístico como este, los individuos menos originales encuentran su lugar ‘justo’ realizando otra función: ‘obedecer las normas de un líder poderoso y ayudarle en todos sus trabajos’ (Baudelaire, *Salon de 1846*). En ese sentido, nadie se ve obligado a mostrarse original. Pero después hemos cambiado de sistema. En el sistema posrevolucionario del arte, el estilo colectivo no solo está ausente de facto, sino que también queda excluido por principio. Sobre todo, hay que evitar un mismo estilo para todos. Cualquier proyecto de ‘retorno al orden’ [...] se identifica de inmediato, y con razón, como una usurpación tiránica. ¿En nombre de qué determinados individuos impondrán sus preferencias estilísticas al resto de individuos? ¿En nombre de qué se declara terminada la época de las experimentaciones y los inventos? Sin embargo, Baudelaire nos pide considerar la otra cara de la modernidad, el precio que hay que pagar para que se glorifique al individuo. ‘La individualidad –esta pequeña propiedad– ha acabado con la originalidad colectiva’ (*Ibidem*) [...] En un sistema holista del arte, la originalidad de las soluciones encontradas para los problemas artísticos es colectiva. En un sistema individualista, cada uno se ve obligado a ofrecer una solución inédita a problemas cada vez más difíciles debido a la ‘división infinita del territorio del arte’. Baudelaire ve que la glorificación del individuo genera ‘duda’ y ‘pobreza’ en la mayoría y la mayor parte de la gente es, de hecho, incapaz de demostrar una originalidad personal. En ese caso, debe contentarse con una originalidad prestada. A falta de un estilo colectivo poderoso, el destino de la mayoría de artistas será la vulgar imitación. Se convertirán en ‘simios del arte’. En lugar de someterse a la dominación legítima de un maestro en una escuela, los simios del arte se someten a la dominación indignante de una personalidad más poderosa” (Descombes, 1987: 142-143).

que no se relaciona con ningún modelo preexistente. La referencia al arte y al artista como modelo de la definición de uno mismo resulta aquí fundamental:

En Herder, y en su concepción expresivista de la vida humana, esta relación [entre el descubrimiento de uno mismo y la creación artística] es muy estrecha. La creación artística se convierte en el paradigma de la definición de uno mismo. El artista es elevado a la categoría de modelo del ser humano, como agente de la definición original de sí mismo. A partir de 1800, se tiende a hacer del artista un héroe, a ver en su vida la esencia misma de la condición humana y a venerarlo como profeta y creador de valores culturales. [...]

Si nos convertimos en nosotros mismos mediante la expresión de lo que somos y si aquello en lo que nos convertimos es, en principio, original y no depende de lo que existía previamente, lo que expresamos tampoco es una imitación de lo que ya existía, sino una creación nueva. En ese sentido, concebimos la imaginación como una fuerza creadora.

Examinemos más detenidamente este ejemplo, que se ha convertido en nuestro modelo, en el que me descubro gracias a mi trabajo como artista, a través de mis creaciones. El autodescubrimiento pasa por la creación, por la fabricación de algo nuevo y original. Invento un nuevo lenguaje artístico —una técnica pictórica nueva, una métrica nueva, una forma poética nueva o una técnica novelesca nueva— y con este lenguaje nuevo, y solo con este lenguaje nuevo, me convierto en el ser que llevo dentro (Taylor, 1994: 69-70).

Pero, ¿cómo pasamos de la emancipación expresiva del comportamiento individual a la vida colectiva? ¿El valor de la originalidad puede constituir una norma social de autorrealización? Como destaca Taylor, la conjunción entre autenticidad, originalidad y libertad fundamenta una concepción directamente opuesta a las obligaciones de la moral de las convenciones normativas y al orden utilitario y calculador introducido por las racionalizaciones de la vida moderna: progreso

técnico, industrialización mecanizadora y organización de las relaciones sociales según la disciplina de las regularidades y la ley de la mayoría, incluida la democrática. En ese caso, ¿cómo se debe consolidar una colectividad en torno al principio eminentemente diferenciador de la autenticidad individual?

La primera modernidad artística, que siguiendo a Compagnon hay que distinguir del principio de vanguardia, se apropia del valor de originalidad sin someterlo a una teleología histórica. La concepción expresivista de la realización de uno mismo admite como uno de sus postulados de base la universalidad de dicha capacidad de autorrealización: solo las obligaciones externas pueden impedir que las personalidades se desarrollen plenamente en su originalidad. Ello explica una variante aristocrática y una variante relativista de esa posición modernista. En la primera, la facultad de logro solo parece plenamente accesible a algunas personalidades extraordinarias dispuestas a dar testimonio, aunque sea de forma dolorosa o trágica, de la grandeza del individuo auténtico en un mundo sometido al conformismo. En la segunda, esa facultad encarna una situación nueva, casi antropológica, que legitima las diferencias expresivas de comportamiento y compromiso sin relacionarlas con un modelo de referencia que se supone que debe establecer las normas de las prácticas y representaciones individuales.

Por su parte, el principio de vanguardia invoca simultáneamente la superación crítica de cualquier conquista y la afirmación dogmática de la superioridad del futuro de tal manera que lo convierte en la innovación permanente:

Muy a menudo confundimos [...] modernidad y vanguardia. Ambas resultan ciertamente paradójicas, pero no se enfrentan a los mismos dilemas. La vanguardia no es solo una modernidad más radical y dogmática. Si la modernidad se identifica con una pasión por el presente, la vanguardia supone una conciencia histórica del futuro y la voluntad de adelantarse a su tiempo. Si la paradoja de la modernidad se basa en su

relación equívoca con la modernización, la de la vanguardia depende de su conciencia de la historia. De hecho, dos factores contradictorios constituyen la vanguardia: la destrucción y la construcción, la negación y la afirmación, el nihilismo y el futurismo. [...]

Cuando la primera modernidad deja de ser entendida, modernidad y decadencia se convierten en sinónimos, puesto que la implicación de la renovación incesante representa la obsolescencia súbita. El paso de lo nuevo a lo obsoleto se vuelve instantáneo a partir de ese momento. De hecho, las vanguardias han conjurado ese destino insoportable convirtiéndose en históricas, al considerar el movimiento indefinido de lo nuevo como una superación crítica. Para conservar un cierto sentido y distinguirse de la decadencia, la renovación debe identificarse con una trayectoria hacia la esencia del arte, una reducción y una purificación (Compagnon, 1990: 48-49).

Erigida en doctrina, la liquidación crítica del pasado y de cualquier forma de conservadurismo pone de manifiesto el no conformismo: no disciplinado por un control estético que dirige la superación, ese no conformismo tiende fácilmente hacia la anarquía, la revuelta o la ironía. Por el contrario, el encauzamiento de los avances artísticos impone autoritariamente un modelo evolutivo y, con este, el sometimiento de los creadores unidos a las iniciativas estéticas de los líderes, dentro de cada grupo, círculo, escuela y tendencia, conformados para asegurar la viabilidad y el aprovechamiento sistemático de las innovaciones consideradas más fecundas. La alianza del sistematismo estético y de una organización en grupos jerarquizados hace caer en el autoritarismo, hecho de dogmatismo estético, de intimidación cientista y de dominación carismática del maestro sobre los creadores temporal o permanentemente reducidos al estado de discípulos, que se ven obligados a ser originales según los cánones del grupo al que pertenecen.

El inconformismo y la idea de sistema coexisten en las concepciones vanguardistas de la innovación artística desde finales del siglo XIX y originan, en periodos

diferentes, oposiciones divergentes respecto al orden establecido: el cubismo, la música dodecafónica y el constructivismo ruso, en lo referente a la superación formalista; el dadaísmo y las provocaciones de Marcel Duchamp, el minimalismo humorístico de Satie y la poesía surrealista, en lo referente a la crítica irónica, provocadora o nihilista de las convenciones establecidas. Y, después de la Segunda Guerra Mundial, las corrientes de la abstracción pictórica, el serialismo musical, la subversión formalista de la narración literaria en el movimiento literario del *nouveau roman*, por un lado, y las composiciones de Cage, el arte marginal de Dubuffet, el arte pop, el teatro del absurdo y los trabajos del Colegio de Patafísica, por el otro.

UN ENTUSIASMO INCÓMODO: LAS ÉLITES SOCIALES Y EL ARTE AVANZADO

Cada una de las formas vanguardistas de superación de la tradición supone un grado suficiente de familiaridad con el pasado artístico que critica y relega a fin de que se puedan comprender sus audacias y provocaciones —especialmente cuando toman la apariencia de soluciones nihilistas extremas, como ocurre con el legado de Duchamp y el dadaísmo—, y parecen encarnar el *summum* de la arbitrariedad, incluso de la insignificancia, si no van acompañadas de un trabajo de interpretación persuasiva. Son motivos suficientes que parecen alejar las investigaciones vanguardistas de unas masas que la mayoría de artistas innovadores esperan contribuir a emancipar con la originalidad de sus creaciones.

Llegados a este punto surge la pregunta que plantean muchos artistas, teóricos de la estética y autores conscientes de las contradicciones sociales, cuya esfera cultural lleva su huella: ¿cómo puede aceptar la sociedad burguesa las protestas culturales y artísticas contra su dominio del arte innovador, hasta el punto de consagrar a artistas, a pesar de sus críticas y oposiciones extremas, y convertirlos en héroes de los templos modernos, como museos, salas de exposiciones públicas, de ópera y de conciertos o festivales? Y, del mismo modo, ¿cómo pueden aceptar los artistas

este entusiasmo molesto de las élites por sus audacias revolucionarias? De forma más general, ¿cuál es el destinatario de la actividad artística, en un sistema de innovación estética socialmente contestatario? ¿A quién representa en realidad el Estado como proveedor cultural cuando corrige o incluso revierte las sanciones del mercado? ¿Actúa en nombre del ente público, apoyando y preservando lo que debe convertirse, en teoría y a largo plazo, en patrimonio común? ¿O sus intervenciones hacen prevalecer los intereses estrechamente circunscritos de una “clase cultural” o, aún más simple, de los profesionales del arte, en nombre de la legítima autonomía de la esfera artística?

Sin duda, en las clases altas siempre se ha forjado el apoyo más eficaz a las innovaciones artísticas más radicales. Pero, como destaca Crane en un estudio sobre las vanguardias pictóricas en Nueva York posteriores a 1940 (Crane, 1987), conviene caracterizar al primer público de las vanguardias, en primer lugar, como un conjunto de “electores” (*constituencies*), representantes de organizaciones (gobierno, universidades, empresas, fundaciones), miembros de subculturas profesionales (expertos, críticos, conservadores, marchantes, artistas, profesores de arte) y redes de coleccionistas e intelectuales, que actúan con interdependencia dentro de grupos diversos, competidores directos o indirectos. A los ojos de los artistas, cuando las obras tienen una gran difusión, la secularización de esta frecuentación y de este apoyo “regulares” desprovee de cualquier ambivalencia el gusto de una minoría social por un arte contestatario.

Por lo tanto, cualquier tipo de acomodo pretende solucionar la paradoja del deleite burgués por un arte antiburgués: el alcance realmente innovador de las obras no podrá ser entendido por parte de los burgueses filisteos si no es por confusión o bajo el efecto de “contradicciones en la posición de clase”, o nunca serán realmente “recuperables”, dado que la domesticación de la innovación, mediante la inserción en los circuitos comerciales o en los programas de acción pública, no anula el poder crítico añadido a su significado profundo, o, aún más, solo liberarán su efecto políticamente revolucionario a medio o largo

plazo, lo que, por una astucia devastadora de la razón histórica, podría conducir a los burgueses a cavar su propia tumba.

Haremos referencia ahora a dos análisis políticamente opuestos de las contradicciones sociales del arte de movimiento: el de Bell, que mide su alcance desde el punto de vista de los burgueses aparentemente ocupados en acabar con los fundamentos de su poder social y económico al adoptar la cultura del nihilismo hedonista, y el de Adorno, que describe sus consecuencias aporéticas para la creación.

Bell pretende escribir la segunda parte de una sociología histórica de la influencia de la ética sobre la evolución del capitalismo (Bell, 1979). Pero si Weber mostraba cómo el culto al trabajo y al esfuerzo individuales, recompensados por un éxito social y económico anunciador de una posible salvación eterna, había sido el instrumento de expansión capitalista en la moral puritana, Bell destaca hasta qué punto los valores de la esfera cultural, y especialmente de la autorrealización sin referencia colectiva, han hecho surgir un individualismo hedonista que debilita progresivamente los propios fundamentos del sistema capitalista. A la concepción marxista de la burguesía como clase que “no puede existir sin revolucionar constantemente los instrumentos de producción, lo que quiere decir las condiciones de producción, es decir, todas las relaciones sociales”,⁶ Bell superpone uno de los elementos originales de la concepción sansimoniana de la vanguardia, según el cual el empresario y el artista comparten una misma obsesión, la de la novedad, y en ese sentido ambos son agentes históricos de pleno derecho. Pero todo lo que promueven el empresario y la clase burguesa en el orden económico, lo combaten en el orden moral y cultural: el individualismo empresarial, necesario para el desarrollo del liberalismo económico, es aplaudido cuando es pragmático, utilitario y racionalista y cuando atribuye a la dominación social de la burguesía la falsa transparencia de un resultado nacido de la agrupación

6. Karl Marx, citado en Bell (1979: 27).

de iniciativas autodeterminadas libremente y de las relaciones sociales establecidas libremente. En cambio, el individualismo se convierte en un valor peligroso cuando es expresivo y antirracionalista.

El análisis de Bell tiene elementos típicamente durkheimianos, sin referirse explícitamente a Émile Durkheim. Para Durkheim, el arte ilustra los riesgos de desorden de las pasiones individuales cuando son practicadas por el carácter no limitable de los deseos (Menger, 2001). El arte aparece sistemáticamente en el análisis durkheimiano cuando se trata de describir y conjurar la intemperancia de estos deseos y la patología del consumo desenfrenado de energía en lo “superfluo”. De hecho, lo que define al arte y a las actividades de creación y consumo cultural es el rechazo a los límites y obligaciones, es decir, la negación del mecanismo central del equilibrio social, según Durkheim. El arte encarna, por tanto, la ambigüedad constitutiva del individualismo, y lo hace con un relieve particular. La dimensión positiva del desarrollo del individualismo se basa en el “progreso de la personalidad individual”, con los beneficios sociales que resultan. ¿No es el progreso del individualismo la causa misma de la actividad artística, puesto que la expresión surgida de la singularidad individual constituye el vector de la búsqueda de originalidad creadora y de esta manera constituye el germen de la innovación, por el juego de la competencia interindividual? Fiel a Rousseau, ¿no recuerda Durkheim repetidamente que, sin el poder de la imaginación, facultad creadora por excelencia, los individuos no se verían empujados a inventar constantemente y a buscar soluciones nuevas para satisfacer necesidades nuevas, esto es, a progresar?

Pero el riesgo de esa dinámica social no es, como sabemos, menos urgente: la diferenciación creciente de las actividades sociales hace de cada agente social un individuo cada vez más autónomo, y la actividad artística no hace más que intensificar la tendencia a la diferenciación interindividual. Así, el artista simboliza el riesgo de “egoísmo”, el deseo de libre autodeterminación y el rechazo a la obligación colectiva. La desconfianza de Durkheim respecto al arte está claramente unida a esa representación viva del desorden individual convertido

en profesión. Y Bell no está lejos de esta concepción del individuo como ser doble, modelado por los deseos desenfrenados y dependiente de la colectividad y de sus poderes coercitivos para garantizar su supervivencia, cuando explica la curiosa transición de la burguesía hacia la embriaguez de los placeres mediante un giro en la composición de dos fuerzas originarias:

Un examen retrospectivo de la historia pone de manifiesto que la sociedad burguesa tiene un doble origen y un doble destino. Una de las corrientes es un capitalismo puritano y liberal, ligado no solo a la actividad económica, sino también a la formación del carácter (sobriedad, integridad, trabajo). La otra, inspirada en la filosofía de Hobbes, es un individualismo radical: el hombre tiene ambiciones ilimitadas que, en política, se ven restringidas por un soberano, pero que se satisfacen libremente en los ámbitos económico y cultural. Ambas tendencias siempre han formado un conjunto poco armonioso y, con el tiempo, los vínculos que compartían se han acabado rompiendo. Hemos visto que en Estados Unidos el puritanismo se degradó y que solo quedó una mentalidad estrecha y hosca, preocupada de la respetabilidad por encima de todo. Los principios de Hobbes alimentaron las ideas esenciales del modernismo, el hambre voraz de experiencias ilimitadas (Bell, 1979: 90).

Dado que los deseos del individuo no se ven restringidos por las obligaciones sociales o económicas ni por una moral del gasto justa, la cultura hedonista de la satisfacción inmediata de las ambiciones hace entrar al individuo en la espiral de la carrera sin fin hacia los placeres continuamente renovados y cada vez más vacíos de significación, condenados a la obsolescencia más vertiginosa. Para Bell, el desarrollo del crédito es el instrumento por excelencia de la destrucción de la ética protestante, puesto que permite dejar de proporcionar la satisfacción material al producto inmediato del trabajo y generaliza un derecho de emisión sobre los placeres que la maquinaria capitalista se esfuerza en multiplicar para alimentar el desarrollo de una economía de producción basada en la innovación y en

la “destrucción creadora”, en palabras de Schumpeter. Según Bell, el destino de la sociedad burguesa minada por el triunfo del principio de individualismo –del que el artista es la representación más exitosa y el culto a la vanguardia, una causa infalible–, se compone de los siguientes elementos: idolatría del yo, culto a la rebelión, antimoral de la liberación personal, cultura de la oposición a la burguesía, búsqueda del impulso como forma de conducta y, finalmente, “institucionalización del interés” de cada uno respecto a los demás.

Si Bell destaca los efectos devastadores de la adopción de una cultura hedonista y nihilista para la sociedad burguesa, Theodor Adorno, por su parte, se preocupa sobre todo por los efectos devastadores de la aclimatación de la innovación sobre la propia creación. El razonamiento es el siguiente: el poder crítico de la obra moderna se manifiesta esencialmente en la liberación de las formas y el rechazo de soluciones estéticas tradicionales, que esconden las contradicciones sociales bajo la apariencia armoniosa y deleitable de la unidad de la obra. Según Adorno, este poder crítico está condenado a ejercerse negativamente en la crítica del sentido y de los códigos heredados de construcción y significación artísticas, en la voluntad de romper la dialéctica perfectamente dispuesta del todo y de las partes de la obra (homóloga de la dialéctica del interés general y los intereses particulares de la concepción y de la gestión política burguesa del mundo). Según Adorno, la obra de arte auténtica solo puede manifestar lo que la ideología dominante disimula –concretamente las crisis económicas y sociales cada vez más profundas que van desequilibrando la sociedad capitalista– a través de su sufrimiento, aflicción, dolor y revuelta contra el orden tradicional, pero alejada, por tanto, de las categorías comunes de percepción estética y finalmente aislada en su protesta. Los mismos malos hábitos de la creación contemporánea manifiestan la “catástrofe satánica” hacia donde conducen las contradicciones del capitalismo. Pero la innovación siempre corre el riesgo de cerrarse en sí misma, de sistematizarse, de entregarse al impulso abstracto de la novedad a cualquier precio, vacía de cualquier repercusión social, ya que el mercado se pone de acuerdo para explotar metódicamente el ciclo de las innovaciones, incluso

en su radicalismo, de entrada inadmisibles y más tarde domesticados por la puesta en circulación económica de las obras consideradas provocadoras en otro tiempo.⁷

Del mismo modo, el desarrollo de la administración del arte y su profesionalización se manifiestan en Theodor Adorno como dos de los incentivos más seguros de la neutralización del arte. Aún más, en lo que considera como una fase histórica en la que las sociedades occidentales intentan detener las crisis económicas y los conflictos sociales generalizando la organización burocrática, tecnocrática y planificadora de las actividades humanas, el desarrollo del consumo artístico, al que la sociedad asigna las funciones de entretenimiento y disfrute individual, se convierte en uno de los vehículos ideológicos de la dominación. Y si el conservadurismo de los oyentes y espectadores dominados por los hábitos de consumo y manipulados por las industrias culturales ha confinado a los creadores progresistas a un doloroso aislamiento social, su marginalidad parece lo suficientemente peligrosa a la sociedad burguesa como para que intente neutralizar sus efectos, absorbiendo la creación en la esfera de la administración cultural.

Los refinamientos del razonamiento dialéctico de Adorno tienen, como en Baudelaire, un tono completamente pesimista: si la esencia social de la obra reside en su autonomía, porque es por sí misma una protesta contra la extensión a todos los ámbitos del utilitarismo comercial capitalista, no hay escapatoria, solo un tipo de Pasión (en el sentido religioso del término) del arte auténticamente innovador.

Para Adorno y Bell, el éxito de los innovadores y la consagración de las provocaciones vanguardistas resultan nefastos por motivos diametralmente opuestos: nefastos para la sociedad capitalista, según Bell, y nefastos para los creadores realmente innovadores, según Adorno. Pero en ambos casos la cuestión del

7. Resultaría esclarecedor explorar el futuro del esquema de análisis que dota “al capitalismo” de la capacidad de absorber, digerir e inutilizar todas las formas de protesta de su poder y orden imperial, tras sacar su mejor partido.

poder social y político de la innovación artística es una aporía infranqueable. O bien la innovación se diluye en una hedonista “democratización del genio”, según el polémico término de Bell, o bien lleva la cruz de una soledad dolorosamente reveladora.

Ambas lecturas de la posición social y política del arte innovador plantean la cuestión de la concepción misma de la innovación artística, dramatizándola hasta llegar a la caricatura: ¿qué autonomía hay que reconocer a un sistema de innovación cuyo mercado está tan bien acomodado que lo ha convertido en el motor de su desarrollo, aunque sea encontrando un sustituto de la demanda privada en el apoyo que aporta la burocracia de las administraciones culturales públicas y de sus consejeros expertos? Y ¿qué diferencia separa en realidad el mundo del arte elitista y sus audacias vanguardistas de todas las formas de expresión artística y cultural que, sin cultivar los excesos formalistas, pretenden tener en propiedad un poder expresivo y una originalidad estética, y quieren refutar las divisiones jerarquizantes entre un arte autónomo y un arte heterónimo?

La evolución de la política cultural pone de manifiesto que los dos vectores de la originalidad artística – heroísmo aristocrático del creador e individualismo democrático del sujeto expresivo – han llegado a coexistir para dar credibilidad a dos sistemas de acción pública. La ecuación “apoyo a la oferta radicalmente innovadora / activación de la demanda cultural” constituye un telón de fondo de la acción pública sobre el que se ha proyectado una fragmentación relativizadora del espacio cultural (Menger, 2001).

TRAS LA POLITIZACIÓN, LA POLÍTICA: LA SECULARIZACIÓN DE LAS VANGUARDIAS

Mientras las competencias internas del mundo artístico se han organizado en luchas abiertas entre antiguos y modernos, conservadores y progresistas, más allá de las rivalidades entre grupos y tendencias, el vanguardismo ha encontrado en la politización de sus audacias y en la crítica política de las resistencias

a estas audacias un incentivo particularmente eficaz para radicalizar los retos de la actividad creadora. El contenido social y político de la auténtica novedad siempre podría mostrarse inversamente proporcional a la audiencia si el público fuera considerado prisionero de las convenciones estéticas e ignorante de su propia alienación. Más que un argumento de racionalización consoladora, este tipo de contabilidad paradójica se basa en el esquema de la universalidad potencial de cualquier creación, siempre que se cumplan las transformaciones sociales adecuadas para unir el conjunto de la comunidad con los valores de la innovación. Cuando la creación entra en el círculo de la administración de los asuntos artísticos por parte del poder público, lo que proporciona la doctrina de la acción pública es una versión secularizada de dichas transformaciones: la democratización cultural y, en correspondencia, la elevación del nivel de formación y, por tanto, de aspiración cultural. La metáfora espacial de la vanguardia banaliza el retraso de la demanda sobre la oferta, convirtiéndolo en una situación estructural de los mercados artísticos, que las innovaciones ponen en movimiento constante: la acción pública puede hacer viable este desfase estructural y puede intentar reducir su amplitud. El principio de democratización es afín a esta versión secularizada del vanguardismo si el valor crítico y provocador de las innovaciones de ruptura se convierte en una situación ordinaria de la vida artística, conforme a la lógica de la competencia del mundo del arte, y si cada oleada de innovaciones deja su parte de éxitos o representaciones simbólicas del movimiento del arte merecedoras de ser reconocidas, compiladas e insertadas en los circuitos de la difusión habitual.

A partir de los años sesenta, las políticas culturales públicas europeas han hecho coincidir el incremento de los medios destinados a actividades creativas con el apoyo creciente a las tendencias artísticas más innovadoras. Con un poder de intervención financieramente creciente, las burocracias culturales han utilizado no solo un poder discrecional reforzado, sino también una delegación creciente de elección en lo referente a los protagonistas de los campos de las luchas estéticas. Una vez rechazado el monopolio

de un control por parte de una academia, el agente público demanda representantes de la “comunidad artística” para realizar las elecciones selectivas, pero, como dice Urfalino:

Para hacer esta delegación el Estado no puede basarse ni en el consenso dentro de esta comunidad ni en la mediación de una autoridad que tenga el monopolio de la definición de las normas rectoras de la legitimidad cultural y de la consagración de los artistas y de las obras. (...) Para delegar la elección, el Estado no dispone de otro recurso que el de incorporar dentro de los dispositivos institucionales a los protagonistas de este campo y sus luchas. Así, el Estado puede sustituir al mercado manteniendo la autonomía del arte y vela por la autoadministración del arte por parte de la comunidad de pares. (...) La imposibilidad de realizar él mismo la elección y de otorgar la responsabilidad a una única autoridad hace que el Estado tenga que utilizar lo que contribuye a crear: las “academias invisibles” (Urfalino, 1989: 100-101).

Ahora bien, al introducir una pluralidad de agentes en la arena pública del arte mediante los mecanismos de delegación de las elecciones, la política cultural establece la legitimidad del principio de acceso irrestricto, que conduce a rodear cualquier evaluación y cualquier elección de un halo de incertidumbre en cuanto a su precisión presente y futura. Así, también se introduce el germen relativista: ¿cómo se puede pretender de forma duradera que las artes y las producciones culturales que aspiran a obtener un reconocimiento puedan ser objeto de una definición selectiva restringida, cuando se amplía el círculo de la delegación de las elecciones públicas?

En segundo lugar, la política cultural ha mantenido unidas la conservación obsesiva e indefinidamente ampliada del pasado y la valorización intensa de la novedad. Mediante un mecanismo fácilmente comprensible de transferencia, la sacralización museística y la difusión ampliada de las obras maestras del pasado otorgan irresistiblemente un prestigio

inigualable a todos los que actualmente pueden certificar su título de creador, pero también aceleran, del mismo modo, la consagración de las audacias innovadoras por parte de las instituciones públicas, que superponen a la evaluación selectiva que opera sobre el largo plazo un sistema de reconocimiento oficial que actúa sobre el corto plazo. De ahí la doble postulación de la acción pública: establecimiento de condiciones rigurosas de defensa y protección en el ámbito relativamente estable de los valores artísticos y patrimoniales fijados a lo largo de la historia y actuación sobre los valores volátiles e inciertos del presente según un razonamiento del futuro anterior (“se afirma que el ente público no dejará sin apoyo ni reconocimiento a artistas de una importancia que no se puede medir inicialmente de manera exacta”), con los riesgos de injusticia a corto plazo o de ineficacia a largo plazo que corren las autoridades en quien se delega la elección.

Finalmente, la política pública de apoyo al arte contemporáneo ha ido estableciendo una relación más compleja con el mercado: Raymonde Moulin ha demostrado cómo, en determinados segmentos de la producción, los agentes de las organizaciones culturales públicas pasan por delante del mercado para descubrir, lanzar y valorizar a artistas y movimientos innovadores, y consolidan las cuotas de mercado en otros segmentos (Moulin, 1992). Esta relación entre política pública y mercado se transforma debido a la competencia internacional entre las grandes naciones productoras de arte y sus artistas. Así, a la inversión pública se impone una nueva lógica y una nueva racionalidad a medida que se multiplican las instituciones públicas y parapúblicas de difusión del arte contemporáneo (museos, centros de arte contemporáneo o fundaciones privadas atraídas por una fiscalidad ventajosa del mecenazgo).

¿Qué significado asume el imperativo de la democratización en una política cultural así organizada? Antes nos hemos referido al débil rendimiento de la política cultural en lo referente al objetivo de democratización, si la medida se centra en la evolución de la composición del público en los

principales sectores de intervención. En realidad, sería fácil preguntarse dónde se sitúa el umbral por debajo del cual se observaría la persistencia de un elitismo cultural mantenido por la fuerza de los privilegios sociales y por encima del cual se establecería una heterogeneidad aceptable de la audiencia. También sería fácil señalar hasta qué punto resulta ilusorio asignar a la política cultural pública, como objetivo racional y creíble, lo que en realidad parece estar ampliamente fuera de su control, dado que los factores determinantes de las prácticas culturales y los mecanismos que generan desigualdades en la cultura solo permiten una acción muy limitada al voluntarismo de una acción pública sectorial. El principio de democratización en realidad tiende a identificarse con la organización de un sistema de producción de bienes y servicios culturales a precios regulados y a convertirse en una fórmula cuantitativa que mide los resultados de un servicio público cultural: cuanto más se consumen los productos y servicios financiados mayoritariamente por el ente público, más legitimada queda esta acción. La preocupación igualitaria queda prácticamente mitigada por la hipótesis sumaria que quiere que la diversidad social del público cultural crezca de acuerdo con su volumen.

Los resultados de este sistema de acción pública parecen ser de una eficacia tanto más relativa⁸ cuanto el desarrollo de la acción pública ha tenido lugar en el período en que las industrias culturales formaban el mercado de gran consumo cultural. El ideal de democratización de la alta cultura reconoce sus limitaciones cuando las estrategias de segmentación de la oferta según las características más relevantes de la demanda (especialmente la edad) mantienen el desarrollo de las industrias culturales, de la música, del

audiovisual, del cine y de los productos multimedia. Desde 1980, la política cultural, que no ha renunciado al principio de intervención reguladora sobre esos mercados, ha aprendido algunas lecciones a partir del contraste entre la segmentación implícita a la que se dirige (de hecho, la oferta subvencionada de la alta cultura solo tiene como destinatarios principales y asiduos a una parte limitada del cuerpo social) y la segmentación explícita que resulta de una construcción deliberada, de una “selección” de los públicos destinatarios por parte de los productores de películas, discos y programas televisivos, especialmente. Más que apostar todo al costoso largo plazo que implica convertir al “no público” en participantes en las artes elitistas, el voluntarismo público ha hecho suyo el argumento relativista de la pluralidad cultural que hay que reconocer y sostener, más allá de las oposiciones y las jerarquías tradicionales que habían actuado como cinturón protector de la alta cultura.

Recurriendo a varias modalidades de apoyo y reconocimiento, como la apertura o revalorización de los programas educativos, la financiación de la producción o distribución de productos, la revalorización del estatus de los artistas, la promoción comercial o la difusión pública no comercial de las obras o el archivo y la conservación del patrimonio en cuestión, así es como la política cultural ha emprendido doblemente el monopolio de las bellas artes. Se han reactivado, y han ido quedando progresivamente inscritos en la nómina de beneficiarios de la política cultural, actividades, productos y creadores que se benefician y militan activamente en favor de la relativa desaparición de las jerarquías entre arte y artesanía, entre invención estética y “saber hacer”, entre bellas artes y artes aplicadas, mecánicas o funcionales. Así, el reportaje fotográfico (y no solo la fotografía artística), las profesiones artísticas, la creación de moda, la creación publicitaria, la estética industrial, el circo, las marionetas o la cocina aparecen en el catálogo de sectores promocionados. Los sectores artísticos de gran consumo, gobernados por las leyes de la industria cultural, como la canción, el rock, las denominadas “músicas amplificadas” y el cómic, también se benefician de apoyos directos o indirectos.

8. La incertidumbre característica de la apreciación relativa puede resumirse así: de acuerdo con el razonamiento presentado en la primera parte de este artículo, resulta lógico constatar que sin intervención pública habrían desaparecido ámbitos enteros de creación y difusión, y especialmente aquellos que tienen más prestigio. Pero estos ámbitos solo han experimentado un aumento marginal de su base social, y las modificaciones observadas afectan sobre todo a las redistribuciones que pueden favorecer la innovación, en lo que se refiere a las preferencias de consumo de los públicos característicos de la alta cultura.

El otro punto de aplicación del relativismo elevado a la categoría de doctrina política afecta a la reevaluación o la revitalización de las prácticas culturales entendidas en su sentido más amplio y heterogéneo, es decir, en el sentido antropológico de la noción de cultura: lenguas y culturas regionales y comunitarias, ritos, costumbres, conocimientos y “saber hacer” cristalizados en tradiciones incorporadas o instituidas, aprendizajes y competencias un tanto individualizados, afinidades comunitarias que fundan o refundan la unidad y la identidad de los grupos sociales, los lugares y las regiones. El relativismo en este punto también es generoso en particularizaciones, en la medida en que quedan aisladas y autonomizadas tanto las culturas obrera, rural, inmigrante y regionalista como la cultura de los jóvenes, con abundantes manifestaciones.

De ese modo, la política cultural contemporánea se desdobra adoptando dos lógicas que el análisis histórico opone como términos prácticamente invariables de un dilema familiar. La primera consolida el poder de los profesionales de la creación por el hecho de prescribir la democratización, la conversión de la mayoría a lo que es culto y a la participación como público en el arte elitista y, solidariamente, el apoyo a la renovación de la oferta cultural. La otra milita a favor del advenimiento de una democracia cultural, el desmantelamiento, la abolición o la inversión de las divisiones jerárquicas sobre las que se fundamenta la dominación de la alta cultura (arte puro / arte funcional, creación original / cultura de la imitación, cultura universal y autónoma / cultura local y heterónoma, etc.) y celebra la invención individual, el amateurismo, el relativismo igualitario y la coexistencia no competitiva de las diferentes culturas.

Pero ¿hay que ver en este desdoblamiento de la acción cultural pública la simple consecuencia de un aumento de sus medios financieros que autorizaría *ipso facto* la diversificación de las intervenciones y la ampliación de las categorías de beneficiarios sin que los sectores que reciben apoyo deban competir entre ellos? Se ha remarcado que ambas estrategias de acción cultural convivían pacíficamente y se complementaban en periodos de abundancia de

fondos públicos para la cultura (Mulcahy y Swaim, 1982), con lo que la política cultural se reduciría a una lucha presupuestaria pragmática y rechazaría el arcaísmo de los conflictos doctrinarios, sustituidos por el realismo administrador de la diversificación, conforme al progreso del relativismo o, en términos más convencionales, a las exigencias del pluralismo. La coincidencia de los contrarios político-ideológicos se incluiría en el futuro de la gestión pública, con unos rasgos característicos que parecen intensificados por la abundancia presupuestaria. Así, se suelen describir las siguientes características que otorgan a la acción pública del sector cultural una singularidad irresistible, con respecto a las normas de una política pública: multiplicación de las actividades, de los ámbitos y de las formas de intervención, heterogeneidad de las acciones añadidas e indiferencia, impotencia u hostilidad respecto a cualquier forma de racionalización del gobierno de las personas y de todo lo relacionado con la cultura y, por tanto, respecto a la promulgación de objetivos precisos y concretos, a la jerarquización de las prioridades, a la gestión rigurosa de los recursos y a la evaluación metódica de los resultados.

El aumento de los medios presupuestarios de una política cultural ciertamente favorece la expresión de concepciones y reivindicaciones divergentes o problemáticas, impulsadas por una variedad creciente de *constituencies* y de grupos profesionales que rechazan cualquier definición restrictiva y monopolista de la cultura. Sin embargo, el argumento del aumento de los medios no es suficiente para explicar por sí mismo la descentralización relativista de la acción pública.

En muchos aspectos, las propias vanguardias han llevado a la relativización de sus ideales por el hecho de haberse convertido en una forma de arte oficial. El esquema de la influencia social y política indirecta de la innovación ha sostenido las búsquedas formales y la concepción profesionalizadora de la invención experta, y ha relegado las formas populares de creación al nivel de producciones opiáceas que solo enriquecen a los empresarios culturales y a los artistas mercenarios y mistifican a sus consumidores. Ahora bien, los límites de la democratización cultural y la distancia cada vez

mayor entre las búsquedas estéticas autotéticas y el resto de la oferta cultural han hecho que el argumento de la eficacia indirecta, y a la larga revolucionaria, de la innovación estética formalista corra el riesgo creciente de aparecer como una ideología de intelectualización protectora de un cuerpo especializado de artistas seguros de actuar en el sentido de la historia de su arte, pero fuera de la historia.

Por otra parte, ¿qué se debe pensar de la sacrosanta autonomía creciente del arte? La fecundación de la creación de alta cultura mediante múltiples intercambios con las artes populares, con las culturas tradicionales europeas y las culturas extraeuropeas, demuestra desde hace tiempo que la imagen de una esfera de creación autónoma pertenece al baúl de las leyendas, leyendas a las que solo una parte de las vanguardias ha querido asegurar y garantizar la integridad de sus revoluciones formales. Es más, algunas de las vanguardias más influyentes y algunas de las innovaciones más simbólicas del programa de ruptura radical han adaptado el relativismo estético, bajo tipos diversos (nihilista, irónico, humorístico, militante). Encontramos de nuevo aquí la segunda línea de innovaciones artísticas, que de Duchamp o Schwitters a Dubuffet y Warhol y de Satie a Cage ha puesto en cuestión las fronteras que separan el arte elitista de otros tipos de arte.

La desjerarquización relativista de la cultura redistribuye con intensidad las significaciones sociales y políticas vinculadas al arte en cuanto a los valores de autenticidad y sinceridad en la autorrealización expresiva y la crítica social, en la que el arte es, por lo que a la contestación se refiere, portador de todas las fuerzas, autoridades, normas, obligaciones e injusticias que frenan dicha realización expresiva. Tal vez esta desjerarquización relativista solo se superpone tan fácilmente a la doctrina tradicional de la emancipación social e individual a través del culto a los valores más altos, en la política cultural contemporánea, porque ambas se basan en una idealización común de la juventud. El voluntarismo público sugiere la institución de una alternativa tranquila y secularizada para las ideologías revolucionarias, vanguardistas o

populistas, y para ello utiliza la identificación entre el desarrollo cultural y la renovación generacional. De este modo, y liberado de la carga sociopolítica, parece inspirarse en el propio comportamiento de los mercados artísticos. ¿Acaso no refuerza ese voluntarismo público la asimilación de la capacidad de innovación estética con la precocidad inventiva y empresarial, que expresa y acelera la disminución de los ciclos de producción y consagración artística hasta convertirlos en modas anuales o bienales? ¿Acaso no contribuye a naturalizar la sucesión arbitraria de las corrientes de innovación poniéndolas en consonancia no con las luchas político-ideológicas sino con las exigencias del juego cultural libre que hace prosperar el culto de la novedad por sí misma sin recurrir a racionalizaciones externas, después de que el triunfo institucional de las vanguardias haya coincidido ampliamente con su descomposición y de que las diversas formas de sincretismo o eclecticismo, llamados posmodernos, hayan rechazado la teleología proclamada de las rupturas acumulativas y autoalimentadas?⁹

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente las observaciones y sugerencias de Frédérique Matonti sobre la primera versión de este texto, de gran valor para este trabajo.

9. No podemos emprender aquí el análisis de esta forma de superación por revocación de la idea de superación que representa el principio (o la familia de los ideogramas) de la posmodernidad. Richard Shusterman (1991) ha iniciado una discusión lúcida, pero no desprovista de aporías, para determinar cómo producir una estética socialmente progresista revocando las jerarquías tradicionales entre alta cultura y cultura popular, sin caer en el populismo: la posmodernidad aparece como un detonante histórico que permite acreditar el desvanecimiento de la concepción del arte como esfera autónoma, o cada vez más autonomizada. Pero la propuesta de jerarquizar la esfera del arte popular para separar el grano de la paja y reforzar, en correspondencia, el valor de una estética popular reintroduce una normatividad cuyo fundamento o bien resulta contradictorio con la intención de desjerarquización o bien se ajusta a un funcionalismo problemático y, en definitiva, insostenible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique*. Ginebra: Éditions Contrechamps.
- Banfield, E. C. (1984). *The Democratic Muse*. Nueva York: Basic Books.
- Bell, D. (1979). *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, traducción 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. y Thélot, C. (1990). La lecture moins attractive qu'il y a vingt ans. En *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*. Bruselas: Casterman.
- Graña, C. (1964). *Bohemian versus Bourgeois*. Nueva York: Basic Books.
- Hadjinicolaou, N. (1978). Sur l'idéologie de l'avant-gardisme. En *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. En 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. En Fabiani, J.-L. (dir.). *Goût de l'enquête. Mélanges en l'honneur de Jean-Claude Passeron*. París: L'Harmattan.
- Menger, P.-M. (2001b). Culture. En De Waresquiel, E. (ed.). *Dictionnaire des Politiques Culturelles de la France depuis 1959*. París: Éditions Larousse.
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.
- Moulin, R. (1995). De l'artisan au professionnel: l'artiste. En Moulin, R. *De la valeur de l'art*. París: Flammarion.
- Mulcahy, K.V. y 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*. París: 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*. París: Minuit.
- Taylor, C. (1994). *Le Malaise de la modernité*. París: Cerf.
- Taylor, C. (1998). *Les Sources du moi*. París: Seuil.
- Urfalino, P. (1989). Les politiques culturelles: mécénat caché et académies invisibles. *L'Année sociologique*, XXXIX, 100-101.

NOTA BIOGRÁFICA

Pierre-Michel Menger se formó en filosofía en la *École normale supérieure* y en sociología en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, donde hizo la tesis doctoral bajo la dirección de Raymonde Moulin. Comenzó la carrera de investigación en 1978 como investigador en el CNRS y completó su tesis doctoral en la Fundación Thiers, antes de ser contratado por el CNRS en 1981. En este organismo ha desarrollado su carrera hasta mayo de 2013, cuando entró en el prestigioso *Collège de France*. De 1993 hasta 2005 dirigió el Centro de Sociología del Trabajo y las Artes (CNRS - EHESS). En 1994 fue elegido director de estudios en la EHESS, después de haber enseñado Teorías y métodos sociológicos desde 1987. También ha impartido cursos de Sociología del consumo, Formas de vida y de trabajo durante varios años en el Instituto de Estudios Políticos de París. Es autor de numerosos libros de sociología de las artes, del trabajo y de la creatividad, entre los que destaca *Le travail créateur*, publicado por Gallimard-Seuil en 2009. También es codirector de la *Revue française de sociologie* y miembro del Consejo Científico de la *Revue économique*.