

# Presentación

Juan A. ROCHE CÁRCEL

Profesor Titular de Sociología de la Cultura y de las Artes,  
Universidad de Alicante  
ja.roche@ua.es

## Introducción: las ambivalencias de la Democracia

### 1.

En la Antigüedad, el arte no era considerado como algo autónomo, independiente de los rituales sagrados, de las actividades de palacio o de los estamentos más poderosos. Incluso Mesopotamia o Egipto carecían de un concepto propio para referirse al arte, hasta tal punto éste no poseía una consistencia propia. Normalmente, durante todo este período, el arte hablaba de los dioses, de los sacerdotes o de los reyes, los seres más poderosos del cielo y de la tierra, y evocaba sus múltiples actividades y la naturaleza de su poder. Era un arte con una clara función propagandística y ha dejado obras memorables acerca de las campañas victoriosas de Naram-Sim, de Ramsés II o de Trajano y, por eso, Walter Benjamin, posiblemente haciéndose eco de J. J. Rousseau, pudo decir que el arte es el decorado de la barbarie. Aunque los griegos no contaban con una palabra para definir el arte, éste avanzó hacia su secularización y humanización y reflejó –al menos en el período clásico y especialmente en Atenas– el esplendor de la *polis*. Si bien en la etapa helenística, una vez más, se convirtió en el heraldo de los príncipes y de los ciudadanos más ricos, el arte progresó igualmente hacia una cierta autonomía, lo que fue duramente criticado por Platón, que pensó que sólo debería imitar el mundo y que la fantasía artística era “una ponzoñosa causa de olvido” en la medida en que esta actividad convertía a su creador en un “soñador” que olvidaba el mundo real.

Plotino, al final de la Antigüedad, recuperó en parte el papel del arte, por lo menos en cuanto a su faceta de mostrar el mundo invisible de los dioses, lo que llevó a la iglesia cristiana medie-

val a utilizarlo como un medio de difusión de las ideas cristianas. A esto habría que añadir una cierta revalorización del mismo, puesto que los monjes medievales consideraron que, a través de las obras artísticas, el hombre podría alcanzar la situación anterior a la de la caída adánica. Esta revalorización continuó en el Renacimiento, cuando los más grandes artistas, mediante una inteligente estrategia, vincularon la creación artística con la creación divina y ensalzaron, de este modo, la función del artista creador. Por eso, el cuerpo del Adán de la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel, aunque recibe el aliento divino, es comparable en belleza, fortaleza y poder al mismo cuerpo de Dios y de ahí que Durero, en *Autorretrato con pelliza*, se pinte a sí mismo como si fuera Cristo. Así pues, durante toda esta larga trayectoria, el arte no fue considerado una actividad autónoma, con poder propio, sino con un poder delegado; no constituía sino una siempre deficiente imitación de la naturaleza y el artista tan solo se hacía un lejano eco del poder de Dios, del monarca o de la aristocracia.

A partir del siglo XVIII, los artistas han luchado denodadamente por liberarse de los viejos grilletes que los aprisionaban y el arte ha sido impulsado hacia su autonomía, hacia la búsqueda de un poder propio. Este poder, como han evidenciado, entre otros, Friederich Schiller y Max Weber, basado fundamentalmente en una razón sustitutiva de lo divino, conducirá al arte, por la naturaleza de aquélla, hacia una mayor fragmentación y abstracción y hacia una mayor autonomía con respecto a la sociedad y al mundo. Autonomía que no será fácil lograr, como nos muestra el incompleto pero hermoso libro de Norbert Elias, *Mozart, anatomía de un genio*, puesto que todavía en la centuria ilustrada el artista no podía vivir al margen de los dictados, normas y cánones aristocráticos y reales.

Poco a poco, a lo largo de los siglos XIX y XX, a los viejos mecenas hay que añadirles el público libre, los burgueses y los coleccionistas que flexibilizaron las condiciones de vida y de creación de los artistas. El Romanticismo condujo a su mayor intensidad la pasión subjetiva del artista que, paulatinamente, se irá desarraigando de lo social. Las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, por su parte, llevaron a su máxima eclosión la autonomía del arte, con la arquitectura del *Estilo Internacional*, pretenciosamente ajena a la incardinación urbanística, a la ciudad que siempre la había acogido en su seno, y con el arte abstracto, creador de un mundo espiritual sin referentes materiales o del mundo real. Las vanguardias artísticas buscaron su autonomía para convertirse en un gran ideal, en una utopía de transformación de la sociedad en la que el arte adquirió un carácter redentor y los artistas el rol de nuevos profetas. Desgraciadamente, fracasaron en este sentido y el arte de la segunda mitad del siglo XX y de principios del XXI ha acabado nuevamente integrado y sometido a estructuras tecnocómicas y a la ley de un nuevo poder, el del mercado, en el que las galerías, los museos y los coleccionistas sustituyen a los viejos mecenas, a los papas y a los reyes. De este modo, la voluntad de poder del arte moderno, su deseo de autonomía, su impulso hacia la liberación del artista y del mundo, ha resultado una quimera sometida y plegada finalmente al poder del dinero, del mercado y del consumo.

En síntesis, la Historia ha demostrado la dependencia que el arte tiene del poder, primero religioso, más tarde político y finalmente tecnocómico, pero igualmente ha evidenciado que un profundo deseo de liberación también ha formado parte de su devenir. En definitiva, al arte le ha acontecido una doble estrategia: la de ser un medio eficaz de propaganda del poder o la de convertirse en un instrumento de crítica al mismo y, por eso, considero que nos es especialmente útil para comprender la naturaleza y la función social del poder y de la crítica al mismo.

## 2.

Este número monográfico sobre *Arte y Poder* está compuesto de ocho artículos que, a pesar de su heterogeneidad, tienen en común esa doble estrategia a la que acabo de referirme.

**“Papel y significación urbana de los espacios para la música en la ciudad occidental”**, de Roberto Goycoolea Prado analiza los espacios para la “música culta” que, en Occidente, son el resultado de la interacción entre la música y los estamentos del poder político y/o económico y, por tanto, que se caracterizan por estar vinculados al mecenazgo de las clases más poderosas. En resumen, el autor destaca que en la evolución de estos espacios se ha pasado de la invisibilidad de los espacios públicos de los primeros “teatros de corte” y de los “teatros de taquilla” a los edificios de gran presencia pública, al igual que el mecenazgo se ha transformado, desde las cortes locales y las monarquías nacionales, en más universal y “democrático” en los actuales estados democráticos. Pero ello ha venido acompañado de una paulatina tendencia a la monumentalidad y la espectacularidad de los recintos para la música.

**“El campo del arte en la génesis de las políticas culturales. Poder y gobernanza en la gestión pública del arte”**, de Xan Bouzada Fernández se acerca al momento fundacional de las políticas públicas a favor del arte, esto es, a la España de la República, a la Inglaterra del *Arts Council* de los años cuarenta y a la Francia gaullista de los cincuenta. Al comparar las tres experiencias encuentra tanto coincidencias como profundas diferencias. Entre las primeras destacan el rol jugado por grupos de opinión o corrientes de pensamiento humanista y culturalista, *el papel del arte* (con temas como la libertad y el derecho a la libre expresión de los artistas; la disolución del obsoleto papel controlador y formalista de las academias; el arte como revelación o como comunicación; la función social comprometida del arte y el protagonismo otorgado al artista pedagogo) y la necesidad de ampliar públicos recurriendo a los equipamientos y a un primer impulso inicial de vocación descentralizadora.

**“Políticas Culturales: Francia y Europa del Sur”**, de Emmanuel Négrier desarrolla también una comparación, en este caso, entre las políticas culturales de Francia y de España, Grecia, Italia y Portugal. Siendo Francia el modelo, no se puede decir que lo imiten en su totalidad ya que cada uno de esos países lo ha adaptado a sus propias circunstancias, por lo que se puede decir que muestran en sus acciones culturales tanto convergencias como diferencias debidas a sus trayectorias históricas, a

su forma de institucionalizar la cultura y a su modo de gestión territorial. En general, lo que estos países tienen en común es una misma filosofía basada en la tradición de la intervención directa sobre la cultura, lo que les diferencia de los países anglosajones o escandinavos, si bien en los países de la Europa del sur los actores culturales están menos apoyados que en Francia y ello debido a la herencia autoritaria y a los menores recursos disponibles que han conducido a que el desarrollo cultural todavía esté limitado y concentrado en las grandes ciudades. Finalmente, el autor concluye con cinco aspectos: el delicado equilibrio entre finalidades intrínsecas (democratización, desarrollo) y extrínsecas (valorización económica, social y política) de la cultura, la delegación de la decisión artística y cultural en organismos autónomos, la mayor intervención privada en la Europa del Sur que en Francia, el avance en la descentralización –siendo España el país más dinámico– y el impacto de la diversidad cultural (debida a la inmigración o a las identidades plurales) en las políticas culturales.

**“Cine y poder: el cine español y la secularización del discurso público sobre la moral durante la transición y consolidación democrática”**, de Manuel Trenzado Romero analiza la relación entre cine y poder centrándose en la mutación del discurso público sobre la moral a lo largo de la transición y consolidación democrática. En este periodo, surge un conflicto de poder motivado por la secularización del discurso público sobre la moral en el nuevo espacio público democrático. Concretamente, se producen dos fenómenos: por un lado, la constitución de un espacio público más amplio y muy diferente del más exiguo del franquismo (por ejemplo, a partir de finales de 1977 se suprime la censura cinematográfica estatal); por otro lado, se pasa de un concepto oficial de moral impuesto públicamente a un concepto liberal de moral dependiente de la conciencia de cada individuo. Surge entonces un conflicto doble: la condición de la Iglesia como actor competente para la definición moral (en competencia con otros) y su capacidad para controlar la moralidad genérica en los medios de comunicación –en el cine–, así como el respeto a sus dogmas y representaciones icónicas. Este conflicto implica relaciones de poder en varios sentidos: negocia el estatus futuro de la Iglesia y marca sus límites en conexión con el poder civil democrático y combate porque

la moral pública no sea redefinida por el cine en términos inaceptables para el dogma católico.

**“A la conquista de la tierra y del cielo: Rascacielos y poder tecno-económico”**, de Juan A. Roche Cárcel investiga qué determinada representación de la realidad y del mundo económico construyen los rascacielos, cómo expresan la voluntad de poder, especialmente la económica, y de qué tipo es. Específicamente, los rascacielos manifiestan una realidad tecno-económica que simboliza la vida en movimiento y una voluntad de poder sobre la Naturaleza, la Historia y los Hombres. Por tanto, el autor concluye que esta voluntad de poder que reiteran los rascacielos es irrefrenable, insatisfecha e insaciable de vida y profundamente irracional, con lo que se cumple en ellos el programa de Shopenhauer, de Nietzsche y de Freud, según el cual el poder es voluntad de vivir absoluta e ilimitada, irracional y ciega. Y, al mismo tiempo, los rascacielos cumplimentan el programa weberiano porque buscan la legitimidad en el pasado y en la ciudad y ejemplifican una estructuración del poder visible e individual o colectivo, personal o impersonal. En definitiva, aunque el rascacielos en su plano horizontal se acerca a la ciudad y a la tierra, en el vertical parece alejarse cada vez más de ella, lo que denota, en último extremo, que no sólo pretende conquistar la tierra sino también el cielo.

**“Música, democratización y omnivoridad”**, de Antonio Ariño Villarroya, partiendo de la teoría de lo omnivoridad que defiende que los gustos estéticos han superado la distinción jerárquica entre cultura alta y popular y se han vuelto cada vez más variados y tolerantes, estudia las prácticas musicales en España, en el contexto de la creciente difusión de la audición mediada, así como la evolución de las preferencias musicales. Termina esbozando el concepto de régimen de consumo cultural (en este caso, musical) como una herramienta analítica más compleja y adecuada que la de omnivoridad y concluyendo, a la luz de los datos expuestos, cuatro aspectos: a) que entre quienes aman la música clásica son mayoría los que tienen gustos inclusivos u omnívoros, es decir, quienes combinan esta preferencia con otros géneros musicales más populares; b) que existe un subconjunto dentro de ellos caracterizado por integrar preferencias clásicas y modernas y que son el 34% de quienes se decantan por la música clásica; c) que se caracterizan por un perfil

joven, nivel educativo elevado y estatus socio-profesional alto; d) que solamente representan un 5,5% en el conjunto de la población. En este sentido, la omnivoridad es un fenómeno minoritario, aunque significativo por las categorías de población que lo practican. Finalmente, el autor extrae una conclusión más general -que deben existir no sólo diferentes tipos de omnivoridad sino sobre todo distintos tipos de régimen de consumo musical- y deja esta tarea pendiente para investigaciones futuras, si bien avanza algunas reflexiones de interés.

**“Música y medios de comunicación: entorno a Glenn Gould (1932-82)”**, de Michèle Dufour se acerca a una de las figuras artísticas más importantes de Canadá en el siglo XX, un gran virtuoso del piano y también un actor social relevante, que contribuyó a la redefinición de la experiencia musical culta a partir del poder de las nuevas tecnologías en la sociedad contemporánea. Concretamente, Gould, continuando el espíritu protestante de Juan Sebastián Bach, pretendió hacer de la música un instrumento de salvación para el individuo, que tenía que asumir su existencia solitaria. Además, huyó del olvido propuesto por muchas de las vanguardias musicales posteriores a la Segunda Guerra Mundial y que luchaban simultáneamente contra la memoria y la racionalidad en el arte como respuesta a la derrota de la razón ilustrada. Y, en esta búsqueda de fortalecimiento del individuo en soledad existencial, se le aparece la utilidad del anonimato de la tecnología -de la grabación musical-, aunque no con una función “deshumanizadora” del arte. Sin embargo, señala la autora que quizás su punto débil fue el no haberle prestado suficiente atención a las necesidades educativas asociadas a la función emancipadora del arte, puesto que no sólo la accesibilidad a nuevos medios materiales sino también al conocimiento se han mostrado hoy como el instrumento fundamental para una reconstrucción más participativa y dinámica de la experiencia estética de la música.

**“El literato frente a la política: entre el repudio aristocrático, el compromiso militante y la crítica al poder”**, de Irene Martínez Sahuquillo se acerca a las relaciones conflictivas entre los novelistas y la política, centrándose en la época de las dos guerras mundiales y de la postguerra, cuando una parte importante de ellos participaron de lleno en la política, mientras que otros prefirieron mantenerse alejados

de ella porque su concepción romántica del arte y su identidad artística les llevaba a despreciar ese mundo. En concreto, examina la autora las “afinidades electivas” entre una determinada concepción e identidad artística y la vinculación del escritor con la política, a través de siete casos (todos ellos escritores europeos muy conocidos), divididos en dos grandes grupos, que ejemplifican distintas posturas ante la política y diferentes repuestas ante los conflictos originados por la colisión entre valores y lealtades contrapuestos. Y, tras el análisis de estos casos, concluye que las conexiones de los escritores con la política, en una época especialmente convulsa y en la que existían ideologías que prometían la salvación de la humanidad (o de una nación), estuvieron marcadas o bien por la atracción y la participación entusiasta o bien por el distanciamiento una vez que descubrían las consecuencias moralmente perversas que la aplicación de una ideología revolucionaria llevaba consigo. Y, en cualquier caso, lo que se muestra como elemento común es el carácter conflictivo de la relación del escritor con la política en tanto que el escritor-intelectual debe hacer constantes equilibrios entre la soledad y el alineamiento. Y es que si los escritores se dieron cuenta de que su tarea literaria estaba indisolublemente unida a la democracia -el régimen que mejor garantiza la libertad de expresión y las condiciones para ejercer la crítica, una de las principales labores que se les impone-, también parece claro que la condición habitual del intelectual-novelistas es un cierto grado de alienación y de distanciamiento.

### 3.

Estos ocho artículos nos remiten indefectiblemente a la Democracia y al papel que el arte asume en ella. Pero en un número cuyo hilo conductor es que el arte bascula entre la propaganda y la crítica, entre el sometimiento y el deseo de liberarse del poder, la democracia se nos revela de manera ambivalente, con aspectos positivos y otros que no lo son tanto. Y es que si, por un lado, es cierto que ella elimina la censura y permite una mayor libertad de expresión a cineastas y escritores -Xan Bouzada, Manuel Trenzado, Irene Martínez-; que manifiesta el envejecimiento de los antiguos poderes omnímodos, como por ejemplo la Iglesia -Manuel Tren-

zados, las Academias –Xan Bouzada– o los sistemas autoritarios –Emmanuel Négrier–; que efectúa una redistribución del poder entre la Iglesia y el Estado, entre éste y otros territorios y entre las instituciones y los artistas, configurando un poder más plural –Manuel Trenzado– y descentralizado –Xan Bouzada, Emmanuel Négrier– y con nuevos actores tecnológicos y económicos –Roberto Goycoolea, Juan A. Roche, Antonio Ariño, Michèle Dufour–; que visibiliza los espacios públicos –Roberto Goycoolea–, en los que busca legitimidad –Juan A. Roche–; que democratiza los gustos estéticos difuminando las diferencias entre las culturas de elite y popular y ampliando los públicos –Xan Bouzada, Antonio Ariño–; y que le otorga un mayor individualismo al artista o escritor permitiéndole incluso que pueda construir la realidad –Juan A. Roche–, que opte entre la interpretación o la grabación musical con nuevas tecnologías –Michèle Dufour– y que tenga la posibilidad de decidir su vinculación política entre distintas alternativas como el repudio aristocrático, el compromiso militante o la crítica al poder –Irene Martínez–.

Por otro lado, este individualismo que impulsa la democracia tiene su cara negativa, pues conduce al artista o al escritor a la correlativa posibilidad de distanciamiento y enajenación de lo social (Irene Martínez). Además, la monumentalidad, la espectacularidad y la invisibilidad que muestran actualmente las grandes obras arquitectónicas (Roberto Goycoolea, Juan A. Roche) revelan nuevas formas de distinción social y de jerarquización y una dimensión tiránica de la democracia, en la medida en que la voluntad de poder que expresan aquéllas es ajena a la propia naturaleza igualitaria, visible y contenida de ésta. Al hilo de la lectura de estos artículos, cabría preguntarse si realmente la democracia tan sólo ha conseguido democratizar el consumo, el único que logra una cierta igualdad de los ciudadanos y el que se ha convertido en el nuevo señor de la estética. Glenn Gould creyó correctamente que el tiempo de la interpretación musical dirigida a los públicos más elitistas ya pasó con la posibilidad de ampliación de públicos que permitían las nuevas tecnologías de la grabación musical. Pero si hubiera conocido las conclusiones de las encuestas que nos presenta Antonio Ariño sobre los nuevos gustos musicales, la función de salvación del individuo solitario que Gould le otor-

gaba a la música quedaría en entredicho ante la evidencia de unos gustos homogeneizados que combinan todo tipo de música y que difuminan, así, no solo las distancias entre la elite y lo popular sino también entre la música de calidad y la que no la tiene. Además, la democratización no ha llegado ni al conocimiento, ni a la interpretación, ni a la participación estética de la música, como señala acertadamente Michèle Dufour. Finalmente, la prometida liberación que nos hace el arte no es tal, pues ésta sigue siendo un camino no demasiado trillado, con obstáculos múltiples e importantes recesiones, como manifiestan las resistencias y las pervivencias de los viejos poderes absolutos que denotan tanto la Iglesia –Manuel Trenzado– como las políticas culturales de los anteriores sistemas autoritarios del sur de Europa –Emmanuel Négrier–.

Como este número monográfico sobre *Arte y Poder* nos ha informado acerca de los valores contrapuestos de la Democracia, me gustaría recordar aquello que dijo una vez W. Churchill acerca de ésta: que, ciertamente, no era una cosa demasiado buena, pero que comparada con el resto de modelos políticos era, sin duda, la mejor. Y algo similar cabría decir de la vinculación del arte con el poder porque, si en efecto, se le puede achacar que ha sido muchas veces el decorado de la barbarie, también es verdad que, comparado con otras manifestaciones directamente participes de la naturaleza del poder -la violencia, por ejemplo-, el arte se nos desvela como la producción de la dignidad humana, como la expresión de lo mejor que podemos ofrecer los seres humanos, corroídos y determinados como estamos por la voluntad de poder que, según Schopenhauer y Nietzsche, significa nuestra existencia.

#### 4.

Quisiera finalizar esta introducción dando las gracias y quisiera hacerlo, en primer lugar, a Ramón Ramos Torre, el director de la *Revista Política y Sociedad* que me encargó la coordinación de este número monográfico y que me ha demostrado el rigor intelectual con el que desarrolla su labor y su sensibilidad hacia el papel del arte en la Sociología y en la comprensión de nuestras sociedades. También quiero expresar mi deuda con Carmen Pérez Hernando, la secretaria de la revista, por su eficacia y su dedicación a la misma. E igualmente al Consejo de Redacción,

porque me ha impresionado vivamente su seriedad y su ánimo constructivo y porque los artículos que componen este número, sin sus valoraciones, no hubieran tenido el mismo acabado.

Finalmente, quiero manifestar mi profundo agradecimiento a todos los articulistas por su trabajo, su entusiasmo y su claridad a la hora de abordar las distintas temáticas.