

D

E

B

A

T

S

■ **Monogràfic**
Cultura i gèneres.
Trajectòries professionals,
polítiques i gestió cultural

- **Articles de** Iva Nenić i Tatjana Nikolić;
Angels Bronsoms i Paula Guerra;
Miguel Ángel G. Escribano, Dafne Muntanyola
i Juan Ignacio Gallego; Jordi Baltà, Gigi Guizzo i Àngel
Mestres; Anna Villarroya i Marta Casals-Balaguer; Juan
Pecourt Gracia i Sandra Obiol-Francés; Pau Díaz-Solano
i Paula García-Muñoz; Jordi Bonet-Martí i María Trinidad
Bretones Esteban; Juan Pecourt



DEBATS — Revista de cultura, poder i societat

Vol. 136/2
2022

President de la Diputació de València

Antoni Francesc Gaspar Ramos

Vicepresidència

Maria Josep Amigó Laguarda

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

Vicent Flor

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

Tots els articles de la secció monogràfica (Quadern) i de la secció d'articles de recerca (Articles) han passat un filtre inicial de l'editor i, posteriorment, un rigorós examen d'avaluació d'experts amb cegament doble d'almenys dos acadèmics especialistes en la matèria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat: Reconeixement - NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc es pot utilitzar l'obra original amb finalitats comercials.



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

Debats. Revista de cultura, poder i societat

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

C/ Corona, 36 / 46003 València / Tel. 963 883 169

secretaria.debats@dival.es

www.revistadebats.net

www.alfonselmagnanim.net

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

Subscripció anual: 10 euros

Número solt: 6 euros

Distribució / Distribution

Sendra Marco, distribució d'edicions, SL

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

sendra@sendramarco.com

Impressió / Printing



ISSN 0212-0585 (imprés)

ISSN 2530-3074 (digital)

Dipòsit legal: V-978-1982

Debats. Revista de cultura, poder i societat

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

Director / Chair of the Editorial Board

Joaquim Rius Ulldemolins

(Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Equip Editorial / Editors

Marta Casals-Balaguer (Universitat de Barcelona)

Ricardo Klein (Universitat de València)

Consell de redacció / Editorial Board

Luis Enrique Alonso (Universidad Autónoma de Madrid)

Antonio Ariño (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Lluís Bonet (Universitat de Barcelona)

Marian Chaparro Domínguez (Universidad Complutense de Madrid)

Maria del Mar Griera (Universitat Autònoma de Barcelona)

Anacleto Ferrer (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Pedro García (Universitat de València)

Ana M. González (Universidad Pablo de Olavide)

Gil-Manuel Hernández (Universitat de València)

Carlos Jesús Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)

Albert Moncusí (Universitat de València)

Dafne Muntanyola (Universitat Autònoma de Barcelona)

Sandra Obiol (Universitat de València)

Vicent Olmos (Universitat de València)

Arturo Rubio (Universidad Antonio de Nebrija)

Igor Sádaba (Universidad Complutense de Madrid)

Ismael Saz (Universitat de València / Institució Alfons el Magnànim)

Comité científico / Scientific Committee

Ana Aguado (Universitat de València)

Eduardo Álvarez Pedrosian (Universidad de la República)

Macià Blázquez Salom (Universitat de les Illes Balears)

Salvador Cardús (Universitat Autònoma de Barcelona)

Enric Castelló (Universitat Rovira i Virgili)

Marco Antonio Chávez Aguayo (Universidad de Guadalajara)

Dolors Comas d'Argemir (Universitat Rovira i Virgili)

Josepa Cucó (Universitat de València)

Jaume Franquesa (SUNY: University at Buffalo)

Alain Gagnon (Université du Québec à Montréal)

Ernest García (Universitat de València)

Mariàngela Giamo Bonardi (Universidad Católica del Uruguay)

Clive Gray (University of Warwick)

David Inglis (University of Helsinki)

Omar Lizardo (University of California Los Angeles - UCLA)

Jordi López-Sintas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Michel Martínez (Université Toulouse I. Capitole 2)

Matilde Massó (Universidade da Coruña)

Joan Francesc Mira (Universitat de València)

Emmanuel Négrier (Université de Montpellier)

Montserrat Pareja (Universitat de Barcelona)

Tomás Peters (Universidad de Chile)

Alain Quemín (Université Paris 8)

Philip Schlesinger (University of Glasgow)

Adrian Scribano (Universidad de Buenos Aires - CONICET)

Joan Subirats (Universitat Autònoma de Barcelona)

Joan-Manuel Tresserras (Universitat Autònoma de Barcelona)

Ramon Zallo (Euskal Herriko Unibertsitatea / Universidad del País Vasco)

Disseny / Design

Estudio Juan Nava gráfico

Il·lustracions / Illustrations

Pablo Caracol

Administració / Management

Enric Estrela (Subdirector)

Clara Berenguer (Publicacions)

Josep Cerdà (Publicacions)

Mary Luz Ivorra (Publicacions)

Robert Martínez (Publicacions)

Toni Pedrós (Publicacions)

Xavier Agustí (Publicacions)

Altea Tamarit (Cap de Difusió)

Hugo Valverde (Difusió)

Luis Solsona (Distribució)

Consuelo Viana (Cap de Negociat d'Administració)

María José Villaiba (Administració i subscripcions)

Trini Martín (Administració)

Coordinació i assessorament lingüístic / Coordination and language consulting

1 més. Serveis Lingüístics i Editorials: Pau Vidal Alfonso,

Víctor Puig Molina, Julia Salas Ballesteros, Maria Sales Ferrús i

Maria Ledran

Maquetació / Layout

Mayte Mar Disseny gràfic i Comunicació

Bases de dades i directoris / Databases and directories

— Compludoc

— Dialnet

— Directory of Open Access Journals (DOAJ)

— Emerging Sources Citation Index

— ERIH PLUS

— ISOC - Revistas de CC, Sociales y Humanidades

— Red de Bibliotecas Universitarias (REBIUN)

— Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB)

— Periodical Index Online

Sistemes d'avaluació / Evaluation systems

— Scopus

— CARHUS+ 2014

— CIRC (Clasificación Integrada de Revistas)

— DICE. Difusión y Calidad Editorial de las Revistas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas

— IN-RECS (Índice de Impacto de Revistas Españolas de Ciencias Sociales)

— Latindex

— MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)

— Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades (RESH)

Sumari/Contents

Monogràfic: Cultura i gèneres. Trajectòries professionals, polítiques i gestió cultural

Special Issue: Culture and genders. Career paths, policies, and cultural management

Coordinat per / *Guest Editor*

Marta Casals-Balaguer / Universitat de Barcelona

Anna Villarroya / Universitat de Barcelona

- Marta Casals-Balaguer**
Anna Villarroya Presentació del monogràfic "Cultura i gèneres. Trajectòries professionals, polítiques i gestió cultural" — 06 / 09
Introduction to the Special Issue: Culture and genders. Career paths, policies, and cultural management



- Iva Nenić i**
Tatjana Nikolić Treball i lideratge femení en la música. Contextos, restriccions, futur(s) — 10 / 26
Female labour and leadership in music. Contexts, constraints, future(s)
- Angels Bronsoms**
i Paula Guerra Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018–2021 — 27 / 42
Shatter silence, raise hell and run riot: music and gender in Spain 2018–2021
- Miguel Ángel G.**
Escribano,
Dafne Muntanyola i
Juan Ignacio Gallego Les desigualtats de gènere en la indústria de la música a Espanya. Un estudi de metodologia mixta — 43 / 60
Gender inequalities in the music industry in Spain: a mixed methodology study
- Jordi Baltà, Gigi Guizzo**
i Àngel Mestres La incorporació d'una perspectiva interseccional als equipaments culturals de proximitat: identificació d'àmbits prioritaris — 61 / 76
Incorporating an intersectional perspective into local community cultural facilities: identifying priority areas
- Anna Villarroya i**
Marta Casals-Balaguer Cultura i perspectiva de gènere a la ciutat de Barcelona — 77 / 94
Culture and gender perspectives in the city of Barcelona
- Juan Pecourt Gracia i**
Sandra Obiol-Francés Devocions oposades? Creació i cures en el precariat cultural — 95 / 109
Opposed devotions? Creation and care in the cultural precariat



PUNT DE VISTA

- Pau Díaz-Solano i Paula García-Muñoz** La discriminació de la dona en la música en valencià: una anàlisi a través de la teoria de les sis facetes de Peterson — 110 / 127
Discrimination against women in Valencian music: an analysis through the lens of Peterson's six-faceted theory



ARTICLE

- Jordi Bonet-Martí i María Trinidad Bretones Esteban** Cicles de protesta en l'Espanya posttransicional (2011-2017): una comparació entre el moviment dels indignats i el procés independentista català — 128 / 147
Protest cycles in post-transitional Spain (2011-2017): a comparison between the Indignados Movement and the Catalan independence process



RESSENYA

- Juan Pecourt** THOMPSON, John B. *Book wars: the digital revolution in publishing* — 148 / 151

Presentació del 2n monogràfic “Cultura i gèneres. Trajectòries professionals, polítiques i gestió cultural”

Coordinat per
Marta Casals-Balaguer

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Anna Villarroya

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Aquest monogràfic de la revista *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, titulat “Cultura i gèneres. Trajectòries professionals, polítiques i gestió cultural”, presenta el segon dels dos números especials dedicats a la cultura i els gèneres a la societat contemporània. En aquest segon monogràfic, en concret, es presenten sis recerques sobre les desigualtats de gènere en el camp de la cultura: tres d’aquestes centrades en el sector de la música, i les altres tres, de base més conceptual, en la incorporació de la perspectiva de gènere i interseccional en les polítiques i en la gestió diària d’equipaments, institucions i empreses de l’àmbit cultural, així com en el treball creatiu i el treball de cures.

Tot i les nombroses reivindicacions al voltant de la presència de les dones al món de l’art i la cultura que s’han produït en els darrers anys i l’interès d’organismes internacionals (com ara la UNESCO, el Consell de la Unió Europea i la Comissió Europea) en reduir les desigualtats de gènere que es produeixen en el sector, la situació de pandèmia viscuda des del 2020 arreu del món ha posat en dubte el progrés produït els darrers anys. Així, ja a l’informe *Género & creatividad: progresos al borde del precipicio* de Bridget Conon (2021), avançament de la tercera edició de l’informe mundial *Re|pensar les polítiques culturals* de la UNESCO, s’anunciava el possible efecte regressiu sobre la igualtat de gènere en el sector a menys que s’hi articulessin respostes adequades. La publicació, el febrer de 2022, de la tercera edició de l’informe mundial de la UNESCO, *Re|pensar les polítiques per a la creativitat*, confirma les pors anteriors, tot i que les dades són encara poques i parcials. Tant en un informe com en l’altre es posa en relleu la importància d’integrar la perspectiva de gènere per poder superar les desigualtats que es produeixen en la incorporació a determinades professions culturals; el món de la música és un dels sectors amb més barreres a l’entrada, però també a la professió professional, el reconeixement i la

visibilitat de les obres i produccions autorades per dones i persones LGTBI+. Aquest darrer informe també destaca les diversitats de gènere i la interseccionalitat com a àmbits d'intervenció emergents, que contribueixen tant a fomentar la igualtat de gènere com a impulsar sectors culturals i creatius més diversos i inclusius. En aquest sentit, els articles que es presenten en aquest monogràfic aprofundeixen, d'una banda, en les desigualtats que es donen en les trajectòries professionals de dones músiques, i, d'altra banda, en l'ús que la perspectiva de gènere i un prisma interseccional afegeix a les polítiques i mesures dirigides a les dones al sector de la cultura, d'acord amb els drets culturals i l'objectiu que ningú no es quedi enrere.

Amb aquest monogràfic es pretén també fer front a les dades encara limitades i parcials de què es disposa sobre les discriminacions de gènere en el sector cultural i creatiu, i contribuir al disseny de polítiques culturals ben fonamentades (Shaheed, 2021), no només per aconseguir una economia creativa vital i el suport dels milions de dones, homes i persones LGTBI+ que formen part d'aquest ecosistema tan complex i dinàmic, sinó també per protegir les nostres societats i democràcies en general (Villarroya Planas, 2022).

Així, doncs, el monogràfic que es presenta a continuació conté sis articles que exposen, d'una banda, investigacions sobre qüestions de gènere en escenes musicals dels Balcans i d'Espanya, i, d'altra banda, tres propostes analítiques sobre bones pràctiques en el camp cultural i la situació de la professió artística en termes de creació i cures.

En relació amb l'àmbit musical es presenten tres recerques. En primer lloc, l'article d'Iva Nenić i Tatjana Nikolić, titulat "Treball i lideratge femení en la música. Contextos, restriccions, futur(s)", explora l'escena artística musical de Sèrbia i la participació femenina en termes de creació, interpretació i treball artístic. Les autores hi ofereixen una anàlisi a partir de l'estudi de casos basats en el context local del mercat musical serbi i les dinàmiques que les artistes músiques hi duen

a terme a l'hora de combatre els estereotips de gènere i poder desenvolupar les seves trajectòries professionals artístiques, posant especial èmfasi en les pràctiques de lideratge femení i els diferents rols que les dones assumeixen dins de l'escena artística.

En segon lloc, l'article d'Angels Bronsoms i Paula Guerra, titulat "Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018–2021", se centra en les desigualtats de gènere en la indústria musical espanyola i està basat en una recerca duta a terme en dues etapes: pre pandèmia i post pandèmia de la COVID-19. A l'article, les dues autores analitzen qüestions relacionades amb la professió artística, el prestigi i el reconeixement de les produccions fetes per dones dins un escenari artístic marcat per la desigualtat i els estereotips de gènere i les dificultats de conciliació entre la vida laboral i professional en el desenvolupament de les respectives trajectòries artístiques.

En tercer lloc, l'article de Miguel Ángel G. Escribano, Dafne Muntanyola i Juan Ignacio Gallego, titulat "Les desigualtats de gènere en la indústria de la música a Espanya. Un estudi de metodologia mixta", justifica l'ús d'una metodologia mixta, de caràcter qualitatiu i quantitatiu, com a eina necessària per abordar la investigació sobre la situació de les dones treballadores a la indústria musical a Espanya, atès que no hi ha registres oficials que aclareixin les estructures bàsiques que ordenen les relacions de producció que afecten la vida quotidiana.

A continuació, l'article "La incorporació d'una perspectiva interseccional als equipaments culturals de proximitat: identificació d'àmbits prioritaris", de Jordi Baltà, Gigi Guizzo i Àngel Mestres, és una reflexió i aproximació inicial sobre la perspectiva interseccional amb l'objectiu de traslladar aquestes reflexions a la pràctica dels equipaments culturals de proximitat (centres cívics, ateneus, etc.). L'article pretén apropar aquesta perspectiva a la realitat de la gestió cultural de proximitat, tot identificant-hi els principals reptes conceptuals i operatius, i conclou amb la identificació dels aspectes de la gestió dels equipaments culturals de proximitat als quals caldria incorporar la interseccionalitat de manera prioritària.

Posteriorment, a partir d'un diagnòstic sobre les desigualtats de gènere a l'àmbit de l'art i de la cultura a la ciutat de Barcelona i una investigació original enfocada des d'una metodologia qualitativa, l'article "Cultura i perspectiva de gènere a la ciutat de Barcelona", d'Anna Villarroya i Marta Casals-Balaguer, analitza diferents casos d'experiències innovadores d'incorporació de la perspectiva de gènere al camp cultural localitzades a diferents barris de la ciutat.

I, com a últim article d'aquest monogràfic, "Devocions oposades? Creació i cures en el precariat cultural", Juan Pecourt Gracia i Sandra Obiol-Francés exploren la temàtica de la precarietat cultural a partir d'una anàlisi sobre la perspectiva de gènere en el treball creatiu i el treball de cures. Els autors hi posen èmfasi en el

paper que adopta el *treball creatiu* com a part visible i socialment reconeguda de la pràctica artística, en contraposició amb el *treball de cures*.

Finalment, i concloent aquest segon monogràfic dels dos números especials dedicats a la cultura i els gèneres a la societat contemporània que s'han publicat a la revista, volem donar les gràcies a totes les persones implicades i que han col·laborat en la seva elaboració, especialment en l'autoria dels articles i les seves revisions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Conor, B. (2021). *Género & Creatividad: Progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO. Disponible a: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713>
- Shaheed, F. (2021). *Cultural actions supporting gender equality in cities and territories*. Barcelona: UCLG Committee on Culture, United Cities and Local Governments. Disponible a: <https://cultureactioneurope.org/knowledge/cultural-actions-supporting-gender-equality-in-cities-and-territories/>
- Villarroya Planas, A. (2022). Igualdad de género: un paso adelante, dos pasos atrás. En UNESCO (ed.), *Repensar las políticas para la creatividad: plantear la cultura como un bien público global* (p. 242-261). París: UNESCO. Disponible a: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000380479>



Treball i lideratge femení en la música. Contextos, restriccions, futur(s)

Iva Nenić

DEPARTAMENT D'ETNOMUSICOLOGIA, FACULTAT DE MÚSICA, UNIVERSITAT DE LES ARTS DE BELGRAD, SÈRBIA.

geniije@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7573-950X

Tatjana Nikolić

ASSISTENT D'INVESTIGACIÓ, DEPARTAMENT DE GESTIÓ I PRODUCCIÓ EN TEATRE, RÀDIO I CULTURA, FACULTAT D'ARTS DRAMÀTIQUES, UNIVERSITAT DE LES ARTS DE BELGRAD, SÈRBIA.

tatjana.nikolic.fdu@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4506-2232

Rebut: 16/05/2021

Acceptat: 19/12/2021

RESUM

Ací explorem les pràctiques contemporànies de la participació femenina en l'escena musical de Sèrbia i, en certa manera, dels Balcans. Aquesta investigació va identificar i descobrir les possibilitats, les restriccions de gènere i els actes de transgressió que, en conjunt, teixien una dinàmica complexa de participació femenina en la música popular, en relació amb el camp canviant de les ideologies de gènere dominants a Sèrbia i la regió circumdant. Aquest treball proporciona una anàlisi crítica de les qüestions de gènere en la creació i execució de música i del tema del treball de gènere en la música, basant-se en casos connectats a contextos locals. Per a fer-ho, considerem els costums i les demandes del mercat musical i la cultura quotidiana, el seu vincle amb les experiències personals i l'envergadura de les institucions socials al voltant de la música. Siga com a models a seguir o com a líders apreciades, les dones músiques empenen diferents tàctiques per a combatre els estereotips, enfortir les comunitats i garantir la participació femenina. Aquest treball recull les estratègies i eines que han estat implementant per a mantenir la seua audiència, els ingressos i la presència de la millor manera possible. Tenint en compte l'imperatiu de transformar una manera estàndard de treballar, comunicar-se amb les audiències i mantenir el potencial d'ingressos, aquest text destaca pràctiques que es podrien reconèixer com a lideratge (lideratge femení) en les circumstàncies contemporànies. També considerem un espectre més ampli de rols que les dones músiques i professionals de la música han assumit o se'ls ha adjudicat dins dels seus cercles professionals, escenaris locals, comunitats o la societat en general.

Paraules clau: dones en la música; estereotips de gènere; igualtat de gènere; gestió cultural; política cultural; escena musical independent

ABSTRACT. *Female labour and leadership in music. Contexts, constraints, future(s)*

Here we explore the contemporary practices of female participation in the music scenes in Serbia, and to an extent, in the Balkans. This research identified and described the possibilities, gendered constraints, and acts of transgressions that together weave a complex dynamic of female participation in popular music, in relation to the changing field of dominant gender ideologies in Serbia and the surrounding region. This work provides a critical analysis of gender issues in music-making and performing and of the topic of gendered labour in music, by relying on multiple case studies grounded in local contexts. We consider the mores and demands of the music market and everyday culture, their link to personal experiences, and the reach of the social institutions regarding music. Either as role models or cherished leaders, female musicians employ different tactics to fight stereotypes, strengthen communities, and ensure female participation. This work maps the strategies and tools they have been putting in place in order to sustain their audience, income, and presence to the best possible extent. Bearing in mind the imperative of transforming a standard way of working, communicating with audiences, and maintaining earning potential, this text singles out practices that could be recognised as (female) leadership in contemporary circumstances. We also consider a wider spectrum of roles that female musicians and music professionals have taken on or were awarded within their professional circles, local scenes, communities, or wider society.

Keywords: women in music; gender stereotypes; gender equality; cultural management; cultural policy; independent music scene

SUMARI*

Introducció
 Participació femenina en l'escena musical regional dels Balcans
 Lideratge femení en la música
 Dones i el treball musical
 Conclusions
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Tatjana Nikolić. Universitat de les Arts de Belgrad, Facultat d'Arts Dramàtiques, Departament de Gestió i Producció en Teatre, Ràdio i Cultura. Bulevar umetnosti, 20, 11070, Belgrad, Sèrbia.

Citació suggerida / Suggested citation: Nenić, I., i Nikolić, T. (2022). Treball i lideratge femení en la música. Contextos, restriccions, futur(s). *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 10-26. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.1>

INTRODUCCIÓ

Des de finals de la dècada de 1980, l'etnomusicologia i altres ciències socials que estudien les pràctiques musicals han considerat una àmplia gamma de qüestions de gènere, des de la reintroducció de figures, tradicions i obres musicals femenines desateses o passades per alt dins d'un marc d'investigació feminista (Koskoff, 1987; Herndon i Ziegler, 1990) fins a analitzar les identifications de gènere, les negociacions sobre la identitat i els atributs de la música relacionats amb el gènere tal com s'expressen o modelen a través de la música (Moisala, 1999; Doubleday, 2008) i, més recentment, en termes de treball i activisme musical realitzat per dones (Troka, 2002; Hofman, 2015). Com assenyalen Beverley Diamond i Pirkko Moisala en la introducció de l'obra *Música y género* (2000), els principals enfocaments de les relacions entre gènere i música revelen que els estils i gèneres estan arrelats en conceptes de gènere, o que el discurs i la pràctica de la música contenen expectatives i normes de gènere profundament arrelades però menys visibles, o fins i tot exclusions, que requeriran una

aproximació acurada i una desconstrucció per part dels acadèmics per a revelar el funcionament vertader dels règims de gènere en contextos socials i culturals donats (Diamond i Moisala, 2000: 5-6).

A més de les tendències esmentades dels estudis musicals de gènere, observables en el millor moment del postmodernisme tardà a principis de segle, una classificació àmpliament acceptada dels estudis musicals feministes d'Ellen Koskoff assenyalava les tres onades principals de coneixement. Començant amb la primera onada d'estudis *centrats en les dones* relacionats amb recopilar, descriure i representar activitats musicals femenines, passem a una segona onada més àmplia, orientada al gènere, durant la qual va sorgir el tema més ampli de les relacions de gènere, articulada a través de la música. Finalment, l'última onada es va formar buscant correlacions més profundes entre la música i la societat en general, amb una gran influència d'elements teòrics postmoderns de la teoria feminista, els estudis culturals i LGBTQ, la psicoanàlisi i la semiòtica, entre altres factors similars (Koskoff,

*Article traduït per Maria Sales Ferrús

2000: x). Els principals conceptes teòrics utilitzats per a estudiar el gènere i la feminitat en la música fins ara són les pràctiques musicals de gènere, la identitat/identificació en termes de construcció i negociació, els rols de gènere a través de la música, la superació d'estereotips i obstacles induïts pel gènere i l'agència musical femenina.

El concepte de lideratge musical femení podria ser una de les orientacions que ara podria ajudar a construir un intercanvi interdisciplinari més fort. També podria ajudar a llançar una nova llum sobre les pràctiques femenines de creació i manteniment de la música en relació amb els problemes urgents i els canvis socials del moment present. Aquest tema, que podria permetre un nou paradigma teòric, un que transcendisca els camps d'estudi establerts i no es quede confinat a un tipus específic d'agència, segueix estant poc investigat. Fins ara, la investigació sobre els aspectes de gènere del lideratge musical s'ha basat en un centre de pedagogia, investigació en educació musical, estudi de música comunitària, etnomusicologia i estudis de lideratge i joventut. Tanmateix, aquesta xarxa laxa es caracteritza per diferents focus d'investigació i paradigmes disciplinaris, per la qual cosa encara està per veure's un diàleg interdisciplinari més intens. En aquest sentit, Downing (2010: 74) va parlar de quina manera l'agència femenina s'institueix específicament en els conjunts de gamelan balinesos formats per xiquetes, en els quals les expectatives de gènere xoquen amb formes acabades de forjar de moviment corporal durant el joc (*gaya*) i la comunicació musical directiva. De la mateixa manera, Wells (2011) va considerar les concertistes i directores dins de la tradició de la música occidental a Austràlia, centrant-se en el mestratge musical davant del lideratge, la diferència entre orquestres comunitàries i professionals des d'un punt de vista de gènere i, a més, en la construcció específica de llocs professionals des de perspectives femenines.

Òbviament, el creixent i diversificat cos d'investigació està d'acord en el fet que la comprensió del lideratge musical femení culturitzat

és important tant en relació amb la superació de les limitacions de gènere com per a aconseguir una millor cohesió social en diferents entorns. No obstant això, els problemes d'investigació disperss, els marcs teòrics i metodològics i les premisses inicials requereixen un enfocament més integrat del concepte mateix de lideratge musical. Així, les figures poderoses, els models d'influència i les pràctiques de direcció i autoritat no patriarcal, transgressores i canviants podrien comparar-se i transferir-se als seus actors i comunitats. Tal vegada aquesta forma d'exercir el lideratge —de manera compartida, per força, a través d'un tipus de treball específic, i en relació amb la cultura afectiva— fa que valga la pena invertir en investigació com a model que contraste els patrons competitius individualitzats de lideratge basats en el suposat binari de gènere que l'apropiació neoliberal globalitzada del feminisme sovint promou.

La metodologia qualitativa utilitzada en aquesta investigació va incloure l'observació directa i participant, tant de manera presencial com en línia, a tall d'etnografia *multisite*. Fem entrevistes individuals i grupals i anàlisis de contingut dels mitjans durant la tardor de 2020 i l'hivern i la primavera de 2021. L'objecte de l'estudi van ser les dones músiques i professionals de la música amb potencial i actives que treballen en diversos gèneres/estils, de diferents generacions i amb diferents nivells d'experiència de l'escena musical local i regional a Sèrbia. Com a part d'un projecte científic més ampli titulat *Lideratge femení en la música* (2020-2022), més de 80 dones músiques, organitzadores i que prenen decisions van ser entrevistades durant el primer any d'aquesta investigació. Tanmateix, 21 d'elles van ser considerades de manera més exhaustiva per als propòsits d'aquest article. Les entrevistes que vam fer van ser semiestructurades i van cobrir tres temes principals: (1) *mapificar el camp cultural del qual forma part la intèrpret*; (2) *comprendre el paper del gènere dins de l'entorn respectiu*, i (3) *comprendre el concepte de lideratge en els termes propis d'aquestes dones*. Hi va haver diversos grups de preguntes: de presentació, directes, d'interpretació i de sondeig.

Fins avui, entre els nostres col·laboradors d'investigació es troben diverses figures considerades líders tant pel nostre equip d'investigació com per les seues respectives comunitats d'origen o d'adscripció. Aquestes dones han estat presents i actives i han sigut visibles i rellevants en un gènere, escena, organització o comunitat en particular i/o van ser les líders de les seues respectives bandes o conjunts. A més, algunes de les nostres interlocutores eren dones joves encara en procés de rebre la seua educació musical o al començament de la seua carrera. Els preguntem específicament a aquestes últimes sobre els seus models a seguir, expectatives i qualsevol obstacle inicial amb el qual s'hagueren trobat. Finalment, la nostra estratègia d'investigació més àmplia es va adherir als valors dels estudis feministes, amb la intenció d'«igualar la relació entre els investigadors i els subjectes d'investigació» (Jenkins, Narayanaswamy, i Sweetman, 2019: 418). Així, es va col·locar els investigadors en un rol de suport i mediació que va accentuar el poder de l'interlocutor per a ressaltar certs temes dins del marc proposat i va assumir un rol actiu com a col·laborador dins del procés.

PARTICIPACIÓ FEMENINA EN L'ESCENA MUSICAL REGIONAL DELS BALSANS

La posició de les dones músiques en les escenes musicals populars sèrbies i balcàniques es caracteritza per una asimetria, és a dir, el concepte dominant de la participació de les dones en la música sovint es relaciona amb el cant i, en general, amb imatges altament sexualitzades de la feminitat. Per contra, la visibilitat i el posicionament de les dones dins d'escenes subculturals que no s'ajusten a les imatges estereotipades de la creació musical femenina es limiten a comunitats específiques de músics i fans, cosa que dificulta que el públic en general s'aproxime a la varietat completa del mestratge musical femení, tant en contextos històrics com en altres de més contemporanis.

El gran interès de les dones per adquirir habilitats i coneixements musicals és visible en el fet que, entre les institucions d'educació superior a Iugoslàvia, les

acadèmies de música van experimentar el major augment d'alumnes entre totes les altres acadèmies d'art (Tomšić, 1981: 116). Paral·lelament, músiques públiques molt aclamades com l'acordionista Radojka Živković, que va travessar fronteres en entrar en l'àmbit masculí de la creació professional de música folklòrica en la ràdio estatal, mantenint una aura de modèstia i professionalisme indiscutible, van ajudar a augmentar gradualment la participació de dones en escenes musicals fora del rol convencional de cantants de *kafana* amb suposadament «estàndards morals baixos». Les primeres bandes subculturals exclusivament femenines, com el grup punk Boye de Novi Sad, es van crear durant el socialisme tardà. La descripció de la cooperació dins de la banda en una entrevista de 1991 és probablement la primera descripció publicada que representa el lideratge compartit i la col·laboració en igualtat de condicions entre dones a Sèrbia en un entorn de música pop:

Fem [les coses] d'una manera agradable i femenina, parlant-ho tot. La banda és el que importa, i també es requereix una experiència generacional diferent. Vesna té el fervor, Tanja té el que correspon a la seua generació, i això està bé (Ambrozić, 1991).

Les «escenes de micromúsica», tal com les defineix Slobin (1993), en el context serbi contemporani i als Balcans més amplis es tradueixen en xarxes musicals a xicoteta escala, semi- o totalment independents, de gèneres orientats (per exemple, jazz, metal, rock, ethno o americana) o de fusió (per exemple, *world music*, experimental o pop alternatiu) que operen al marge del mercat de la música neoliberal dominada en gran mesura per la cultura musical del pop folk, i estan caracteritzades per la lluita de sobreviure en circumstàncies econòmiques difícils i pel suport desigual dels mitjans i la indústria. A més, aquestes escenes subculturals són part d'una cultura regional compartida que, després de la dissolució de la Iugoslàvia socialista, va entrar en una nova fase de «reconstrucció i recontextualització en els espais culturals exiugoslaus» al voltant de 1999 (Baker, 2006). També estan aconseguint un context musical transnacional a través de la cultura

digital contemporània, potser millor il·lustrada per l'escena de la música metal i les bandes femenines. Per exemple, el grup de metal femení Nemesis és part de la xicoteta però dedicada escena del heavy metal serbi i els membres del grup també actuen amb freqüència en festivals de música regionals. Tanmateix, la banda també aspira a tocar per a la comunitat internacional de la música metal, com ho demostra el fet que el seu últim àlbum, *The War is On*, recentment va arribar al públic japonès a través del segell Jackhammer Music (2021), amb seu a Osaka.

La intensitat de la participació femenina en la cultura musical pública ha sigut ben documentada per relats històrics i etnogràfics, així com en biografies populars i en la premsa. Tanmateix, en un estratagema discursiva, la plèthora de figures femenines històriques i actuals relacionades amb la música han sigut relegades en lloc de ser singulars o úniques en les seues posicions escollides. De fet, aquesta lògica d'«exclusió per excepcionalitat» encara impregna el coneixement públic contemporani del talent musical en la regió (Nenić, 2019). Per exemple, les intèrprets sèrbies d'instruments de música folklòrica van ser catalogades com a rares i estranyes, tot i que la seua presència històrica i contemporània és contínua i indiscutible i, en molts casos, tant la comunitat com els especialistes les consideren excepcionals (ibíd.).

Les cantants i intèrprets contemporànies pertanyents a l'escena de la música neotradicional i de les músiques del món busquen activament superar aquestes dificultats ocupant simultàniament més d'una identitat professional. D'una banda, fan malabars entre les formes adequades de presentar l'herència i la feminitat i, d'altra banda, transgredeixen el cànon i els comportaments de gènere convencionals. La cantant neotradicional Svetlana Spajić ha aconseguit això dedicant el seu propi conjunt vocal femení *a capella*, Pjevačka družina Svetlane Spajić, a la interpretació precisa de cançons antigues sèrbies i balcàniques. Al seu torn, les seues col·laboracions amb artistes de Sèrbia i de l'estranger han inclòs l'artista conceptual Marina Abramović, el conjunt

vocal estatunidenc Kitka (que es dedica a transmetre el llegat de la música folklòrica femenina d'Europa de l'Est), la intèrpret búlgara Yanka Rupkina i la cantant folklòrica tradicional grega Domna Samiou, entre altres.

A més de la seua investigació de camp de la música folklòrica de les aldees i la interpretació estilísticament molt precisa de formes antigues de cantar, Spajić també s'ha aventurat en noves àrees de la música, en un cas creant una cançó tradicional dedicada a l'erudit estatunidenc Milman Parry, en estil *ojkanje*,¹ cant a dues veus. També va aprendre alguns estils de cant, tècniques i cançons similars fora de Sèrbia, com el cant de gola (sobretò) d'Àsia Central. La seua creació i interpretació de la cançó abans mencionada amb Kitka va complir un doble paper, com un gest d'amistat cap a aquest grup en particular, als membres del qual Spajić també ha estat entrenant per a cantar, però com un exemple estrany d'aproximar-se a l'*altre* distant a través de cançons neotradicionals sèrbies curosament elaborades. Així, Spajić va passar a ocupar el paper de líder musical intercultural.

Altres músiques femenines han inventat estratègies similars per a mantenir-se fidels a les seues arrels i, al mateix temps, incorporar la novetat al cànon. Aquest malabarisme de rols és especialment visible en el cas de les músiques l'instrument de les quals encara es representa públicament com a pertanyent a homes. De fet, l'alienació simbòlica dels instruments amb el gènere i la idea que preval de l'exclusivitat masculina dins de la interpretació de música instrumental persisteix en diferents cultures (cf. Doubleday, 2008). En aquest sentit, a través de la nostra investigació hem après que aquesta fortalesa simbòlica ha portat a algunes de les instrumentistes sèrbies a preveure fins i tot la creació d'instruments sense els símbols visuals habituals, o amb un contorn, grandària i color lleugerament alterats, per a separar-los simbòlicament i materialment del regne de la supremacia masculina.

1 Per a una descripció de la tècnica de cant *ojkanje* o *groktanje*, vegeu Ranković, 2019.

Respecte a l'escena de jazz de la regió, és informatiu assenyalar que, en les tres grans bandes nacionals de Sèrbia, Croàcia i Eslovènia, les úniques orquestres públiques suportades institucionalment en aquest gènere són només d'homes. Aquestes tres *big bands* tenen més de 50 músics, però cap d'ells és una dona (Jovićević, 2021). El mateix autor descriu que hi ha al voltant de 10 festivals de jazz importants en la regió i cap d'ells ha programat prèviament dones instrumentistes en un nombre significatiu, i encara menys de l'escena local. Com indica la investigació d'aquesta autora, del 4 % de dones intèrprets en aquests festivals en els últims anys, només l'1 % eren artistes dones locals (Jovićević, 2021).

La nostra investigació actual i anterior ha demostrat que quan les dones músiques finalment reben invitacions per a actuar, sovint és com un suggeriment o un impuls, o la motivació per a la invitació ha sigut externa en forma d'un subsidi, una subvenció addicional, un programa o manifest que fomenta la participació femenina en orquestres, festivals o segells, cosa que les converteix en pràctiques simbòliques. Es presenten com a part de l'espectacularitat, com per a una ocasió i context especial; no com una cosa convencional i normalitzada, sinó com una excepció i una atracció (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021). A més, es veuen obligades a acceptar aquests arranjaments si alguna vegada volen estar presents en l'escenari i mantenir l'audiència, els ingressos i la visibilitat. Se'ls pressiona perquè mostren comprensió, compassió i submissió, i perquè accepten feliçment una subrepresentació negligent o una falsa representació com un regal i un honor (Nenić, 2013; entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Aquesta situació no és exclusiva de les dones músiques als Balcans, ja que és part d'un conjunt estructural més ampli d'obstacles que també es troben en altres llocs que, independentment del seu origen cultural, obliguen les dones artistes a negociar els rols privats i professionals i a acceptar els prejudicis

de gènere institucionalitzats com l'estatu quo. Tal com va observar Stalp (2015) en la seua investigació sobre la pràctica de dones artistes en dues regions dels EUA (p. 41-43), hi ha una experiència compartida de dificultat per a «convertir-se en i ser considerades com a artistes» i, en general, de no poder evitar les expectatives de gènere (p. 51).

LIDERATGE FEMENÍ EN LA MÚSICA

El nostre model teòric es basa en el fet que els conceptes de lideratge cultural i intercultural són fluids, transformatius i transformacionals, a més d'estar modelats pels valors i expectatives del context de la cultura quotidiana. En considerar com funciona el lideratge en la música, partim del punt de vista de la investigació qualitativa en la qual les idees èmiques del que fa que algú siga un líder sovint es barregen amb les opinions del grup, els valors personals i les diverses percepcions contingents sobre la mateixa idea del que significa *liderar*. En unes altres paraules, volem revisar la postura postmoderna expressada per Starratt (1993) en què es convida els líders a «intentar una avaluació més equilibrada del món modern i adoptar una postura més optimista cap al futur» (p. 123), però des de l'anomenat hàbit cultural i individual del món contemporani del capitalisme postindustrial, interconnectat i molt problemàtic.

Per tant, es pot afirmar que el model és fonamental, reflexiu, futurista i normatiu, sent aquest últim part de la mobilització del coneixement i els esforços conjunts tant d'un academicisme compromés com dels subjectes investigats. A més, la noció de lideratge transaccional —en què el focus està en l'intercanvi entre el líder i els seguidors i el resultat teòric— i de lideratge transformacional —en què també s'espera que el líder siga inspirador i un suport, i expresse un comportament tant directiu com participatiu, amb un compromís més natural d'altres actors socials (Bass i Riggio, 2008)— sembla ser una plataforma de llançament important per a comprendre com funciona el lideratge femení en la música.

Com va assenyalar Caust, «La posició de les dones com a líders en les arts és un entorn en constant disputa... I el viatge per arribar-hi pot ser un desafiament, especialment si l'aspiració és treballar en rols de lideratge creatiu/artístic o ser líder d'una de les principals institucions/organitzacions artístiques» (Caust, 2020: 55-56). La literatura mostra que, a més de la direcció i l'efecte de les decisions polítiques, els individus influents, juntament amb les xarxes informals dins de la indústria de la música com un espai clau per a influir en la presa de decisions i la creació de polítiques, també tenen un impacte important en el desenvolupament de polítiques culturals en el camp de la música. Homan hi va afegir: «El paper dels campions autoproclamats i les xarxes més informals de la indústria musical van ser crucials per a canviar les actituds i polítiques governamentals» (2013: 112). En 2017, Pierce va escriure sobre les «fortes apetències internacionals» per una experiència de lideratge cultural causades per «l'atmosfera de crisi», tant econòmica com política. En aquest context, s'hi reconeixen tres categories diferents de lideratge cultural, encara que a vegades es superposen i no són mútuament exclouents: emprenedor, generós («prioritzant les necessitats de la forma o el sector cultural, estenent els esforços més enllà de l'interès individual o organitzacional») i públic (p. 13 i 14).

Edelman (2017) va afirmar que «la recerca i el compromís del procés artístic predisposa [els artistes intèrprets o executants] a la comprensió intuïtiva de les pràctiques, les teories i els conceptes de lideratge» (p. 25). Certament, hi ha dones músiques notables a les quals se'ls atorga un estatus d'estrela i que són vistes com a líders i figures destacades per un públic més ampli. En la música pop-rock, intèrprets com la cantautora Slađana Milošević (1955) o la guitarrista i cantant Ana Stanić (1975) han assolit l'estrelat i desafiat els estereotips de la participació femenina en la cultura rock. Exemples similars també estan presents en la generació més jove d'intèrprets: en l'escena neotradicional / *world music*, artistes com ara la intèrpret de *frula* i multiinstrumentista Neda Nikolić (1998) o la trompetista Danijela Veselinović (1993) són vistes com a figures clau i virtuoses de la

nova onada de transformació de la música folklòrica. Això es deu al fet que actuen i lideren amb èxit en diferents projectes i creen un treball col·laboratiu tant en la música tradicional com en la mescla de gèneres.

Aquesta manera de lideratge altament apreciat en les esferes públiques equival a la fama en els discursos públics. No obstant això, les estrelles femenines de la música en les escenes musicals independents sovint duen a terme moltes tasques relacionades amb el lideratge intergrup i cultural que romanen invisibles a la vista del públic, mentre que simultàniament duen a terme diversos rols i tasques típiques dels líders. Tant Nikolić com Veselinović lideren conjunts instrumentals: Nikolić va organitzar orquestres ad hoc (amb participants majoritàriament masculins) per als seus concerts durant el primer i segon any de la COVID-19, i Veselinović és líder i l'única dona membre de la famosa i exitosa orquestra de metalls que du el seu nom. A més, aquestes joves músiques són les primeres que no només prenen decisions, sinó que també introdueixen novetats en el repertori i l'estil musical, fan tasques de gestió, negocien qüestions financeres i estableixen els límits de comportament per a determinades situacions. Per tant, ambdues assumeixen la responsabilitat total i exclusiva en els rols de lideratge que convencionalment s'entenen com a *forts*.

Per contra, hi ha una distribució diferent de rols i responsabilitats en els col·lectius musicals exclusivament femenins els membres dels quals no són necessàriament estrelles o intèrprets destacades fora del context col·laboratiu. El grup recentment creat de música hip-hop/fusió de dones romanís amb base a Sèrbia, Pretty Loud,² exemplifica el funcionament de múltiples capes respecte al lideratge. Tot i que les seues integrants són iguals a l'hora de decidir i oferir producció creativa, algunes xiques assumeixen

2 El grup va ser creat per la fundació Gypsy Roma Urban Balkan Beats (GRUBB); les seues membres són xiquetes i dones joves de les ciutats de Belgrad i Niš (<http://grubmusic.com/>).

diverses tasques a la vegada (escriure lletres, cantar i ser portaveus informals en situacions públiques), per la qual cosa funcionen com a líders informals. Tanmateix, és interessant comentar que durant les sessions amb els grups que organitzem com a part d'aquesta investigació, les membres més *prominentes* de Pretty Loud s'apressaren a ressaltar les qualitats de les seues integrants més tímides o callades o les millors qualitats de les integrants que intervenen en només una tasca (per exemple, ballar o rapejar).

En un altre àmbit, la crítica que el col·lectiu Pretty Loud expressa a través de la seua música es dirigeix tant als matrimonis concertats de menors en la comunitat romaní sèrbia com als estereotips racistes que retraten els gitanos com a malfaeners, sense educació i pobres per elecció (entrevista grupal a tres joves artistes gitanes, 13 d'abril de 2021). Aquesta expressió pública d'una postura crítica situa tot el grup en una posició de lideratge col·lectiu i compartit. El grup va guanyar el reconeixement amb el Bring the Noize Premi del Centre de Cultura Feminista BeFem per la defensa dels drets del poble gitano (2020). Però, a més d'aquest reconeixement, les seues cada vegada més nombroses seguidores incondicionals i en línia consideren que l'activisme i els objectius del grup contribueixen a millorar el funcionament intern de la comunitat romaní a Sèrbia i representen un paper diferent, actiu i compromès de les dones romanís (i la cultura romaní en general) per a un públic més ampli a Sèrbia.

Les dinàmiques de gènere cobren especial rellevància en gèneres com el jazz, en què la interpretació no està completament predeterminada (com ocorre, per exemple, en la música clàssica), sinó que està subjecta als acords, discussions, relacions implícites i dinàmiques entre els integrants de la banda (entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021). Tanmateix, les joves jazzistes han sigut capaces de transformar en un avantatge la lesió estructural de ser deixades de banda (a part del cant de jazz), algunes d'elles van buscar presentar-se activament davant de les xiques més joves com a músiques exitoses i inspiradores. Una de les

nostres col·laboradores d'investigació va decidir atraure joves estudiants a la seua classe de l'escola elemental de música visitant escoles de Primària locals per a mostrar-los el seu instrument (trompeta), parlar amb ells i tocar per a ells. Encara que el seu objectiu inicial era simplement augmentar el nombre de xiquets (de qualsevol gènere) que assistien a classes de música de trompeta, el nombre de xiquetes que volgueren assistir a les seues classes va ser extraordinari (entrevista amb una jove trompetista i educadora, 10 de març de 2021).

El que va ser notable al llarg de la nostra investigació de camp va ser que moltes de les dones músiques en posicions de lideratge en bandes havien format les seues pròpies bandes perquè no havien sigut convidades a unir-se a les bandes d'altres (malgrat el seu talent, educació, potencial i ètica de treball dur) o no havien experimentat un bon tracte en altres conjunts. El que podríem anomenar *lideratge per necessitat*.

He tingut les meues pròpies bandes des que tenia 20 anys. Hi va haver ocasions comptades en què hi vaig ser convidada per altres. Si haguera esperat que m'hi convidaren, no hauria tingut cap carrera. Vaig tocar suficientment bé com perquè em convidaren a ocupar alguns espais, però no em van telefonar, sinó que em van evitar. Per això em vaig fer un espai pel meu compte (entrevista a una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Les músiques excepcionals que poden considerar-se líders sovint participen en múltiples activitats, bandes, gèneres, estils i plataformes diferents i fan múltiples tasques en aquestes activitats i en la seua carrera cada dia. Al mateix temps, a vegades descriuen negativament aquesta *multipotencialitat*, critiquen la «falta d'enfocament i camí clar» (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021) i estan insatisfetes amb el seu espectre de diferents talents i la seua rellevància per a la comunitat que les rodeja. D'alguna manera, l'alta qualitat està lligada a la idea d'enfocament, consistència i, a vegades, aïllament, cosa que n'exclou les que tenen moltes potencialitats. Això és especialment cert en el cas de les dones que

experimenten diferents expectatives de la societat (Medina-Vicent, 2019) i que sovint enfronten desafiaments per a equilibrar aquestes expectatives amb rols de geni i lideratge com se'ls veu tradicionalment.

En molts casos, se suposa que les líders femenines en la música estan sobrequalificades i accepten una inversió addicional i una devoció reconeguda per a aconseguir legitimitat i acceptació.

Vaig preparar en tres dies el que havien practicat durant tres mesos. Després d'això, va ser un reemplaçament regular... Jo era la seua xica per a tot. Coneixia tot el repertori per a tres instruments diferents i encara així mai m'ubicaren en un lloc permanent en aquest conjunt (entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

En un dels seus projectes anteriors en un conjunt només per a dones, una de les nostres participants havia introduït un pressupost i un servei de cura de xiquets o xiquetes per a totes les companyes músiques amb filles o fills xicotets (a càrrec d'altres possibles beneficis per als participants del projecte). Tanmateix, una de les sòcies del projecte (també dona) va criticar aquesta intervenció —que sens dubte era una posició de lideratge feminista solidari— invocant un trop patriarcal comú, per què tenen fills si volen fer música? Al mateix temps, les dones sense fills s'enfronten constantment a crítiques si no tenen fills i són assenyalades com a egoïstes i orientades a la carrera (Nikolić, 2016; Medina-Vicent, 2019). En altres paraules, siga que escullen la maternitat o decidisquen no tenir fills, les dones i l'art que produeixen es mesura *sempre* amb el ritual d'iniciació de la maternitat, amb una postura predominant quasi universal del fet que hi ha una «incongruència inherent entre aquests dos rols» (Stalp, 2015: 47).

Si bé les nostres col·laboradores d'investigació van donar diferents respostes a la pregunta de si havien tingut models femenins als quals admirar en el mateix gènere, la majoria d'elles no havia tingut l'oportunitat d'aprendre fàcilment sobre les seues predecessores o altres músiques femenines contem-

porànies del mateix camp sociomusical. Aquest fet contribueix a la lògica de l'excepcionalisme que serveix com un estratagema discursiu que, d'una banda, eleva les dones *excepcionals*, però, d'altra banda, les exclou del treball musical en el gènere escollit. Els impedeix assumir posicions de lideratge perquè es transformen en un *agregat* o excepció a la regla. Quasi totes les entrevistades van expressar el seu pesar per no haver pogut aprendre abans sobre músiques femenines similars —siguen mediocres o excel·lents— que interpreten el mateix gènere o dominen el mateix instrument. Per tant, el lideratge femení en la música està íntimament relacionat amb el treball educatiu i amb ser un model a seguir.

En el meu projecte vam contractar mentors masculins. Tenien un enfocament professional i sense prejudicis, però les meues participants no creien en si mateixes i pensaven que no podrien aconseguir el que se'ls demanava. Pel fet de no veure altres mentores davant d'elles, van dubtar de poder aconseguir-ho (entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Oferir suport educatiu (a altres dones) va ser una de les activitats que algunes de les nostres entrevistades van mencionar que gaudien i de les quals se sentien més orgulloses. També van reconèixer que la falta de professores i models a seguir en «gèneres dominats per homes» en les institucions i organitzacions d'educació musical de Sèrbia era un dels principals obstacles per a una participació femenina més àmplia en aquests gèneres (entrevista grupal amb sis exalumnes adolescents de Girls Rock Camp a Sèrbia, 25 de gener de 2021; entrevista grupal amb cinc estudiants de música, 1 de febrer de 2021; entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021).

DONES I EL TREBALL MUSICAL

Hofman va dir que «és necessari incloure el treball i les seues pràctiques en el debat sobre les dones músiques professionals com un dels aspectes crucials en

la construcció de les seues feminitats» (2015: 19-20). Tot i que el públic en general desconeix els factors que componen el treball musical, les músiques són molt conscients de les seues condicions prèvies i realitats. Els dominis privat i professional estan, òbviament, entrellaçats, però a les futures músiques encara se'ls instrueix perquè invertisquen tot el seu temps disponible en la carrera i en l'avançament artístic i musical.

Quan assisteixes a l'escola de música i després a l'acadèmia de música, l'horari de classes és tan extens que en realitat estàs a l'escola des del matí fins al vespre, a més de practicar a casa... Classes privades individuals i grupals els caps de setmana... La vida et prepara des de molt prompte perquè no pugues separar les teues 8 hores de treball, son i oci (entrevista grupal amb cinc estudiants de música, 1 de febrer de 2021).

Aquestes dones han sigut testimoni d'una falta de comprensió per part de les persones que les rodegen, que simplifiquen el seu treball a les «nits dels divendres i dissabtes», en altres paraules, només a les seues actuacions, mentre que la gran quantitat de treball de preparació que fan roman invisible i infravalorat. Al mateix temps, les joves artistes també descriuen l'ocultament de tot el treball que hi ha darrere dels grans talents, que experimenten per part de companys de professió majors i més exitosos, cosa que equival a una mistificació del seu talent i els resultats obtinguts (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021). La major part d'aquest treball de fons inclou el procés creatiu, però també ocupa la pràctica i l'aprenentatge, la comunicació amb companys i cocreadors, la presa de decisions, els assajos i l'organització.

Organització... Aquesta és una gran paraula. Tot això és un treball que és completament invisible i pot semblar que no produeix resultats (entrevista a una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Moltes dones músiques exitoses i aquelles que poden ser percebudes com a líders no només són músiques, sinó que també tenen diversos potencials i duen a terme diverses tasques a la vegada, i molt sovint són

les seues mateixes gerents, o almenys participen significativament en les seues pròpies funcions de gestió i promoció. El seu perfil s'aproxima al de l'autoocupació i l'emprenedoria, una categoria model sempre predilecta de les polítiques culturals de tendència neoliberal a Europa (Santos Ortega, Muñoz Rodríguez, 2019). Tanmateix, considerant els mercats xicotets dels Balcans i les especificitats de les escenes de música alternativa en què se centra aquesta investigació actual, els seus perfils encara no s'assimilen a l'esperit empresarial en el ple sentit de la paraula.

La mobilitat de les músiques sèrbies està dictada pels recursos relativament escassos proporcionats per l'estat, les demandes d'una indústria musical internacional que sovint atrau les músiques dels Balcans i el requisit que les artistes han de fer malabarismes amb els seus assumptes professionals i personals pel seu compte. A més, se'ls diu que no es queixen públicament d'aquestes dificultats i que han de descriure la doble càrrega de treball domèstic no remunerat i treball professional molt desafiant com una cosa compatible i fàcil de combinar. És indicatiu que, dins de l'escena local de *world music*, les músiques que recorren el món són joves instrumentistes que encara no han format una família o són artistes madures que, després de molts anys d'esforç, van ingressar en les xarxes transnacionals. En aquest context, el *balcanisme* com un emmarcament extern i discursivament ambigu de les societats balcàniques i les seues cultures (Todorova, 1997) es reproduceix com un valor positiu.

A més, les joves artistes sovint dubten de les seues habilitats en el treball de gestió, organització i promoció (Nikolić, 2020). En aquest sentit, també són temes rellevants les condicions laborals, els baixos ingressos i la inseguretat i precarietat de treballar en les arts escèniques, la música o les indústries creatives en les societats balcàniques. Per exemple, Barada i Primorac (2014) van descriure l'alta presència del treball mal pagat i l'autoexplotació entre les dones joves en el sector visual a Croàcia afirmant que «tot i que es demostra que el treball no pagat, mal pagat i d'autoexplotació és l'única manera d'entrar al mercat laboral, les dones joves [al començament de la seua

carrera] encara el defineixen com una opció» (p. 160). A Croàcia, el 55 % de les artistes femenines reben un ingrés mensual inferior a la mitjana croata, i el 83 % reben ingressos insuficients del seu compromís professional per al que van descriure com les seues necessitats bàsiques realistes per a viure, mentre continuen usant els seus propis diners per a produir el seu treball (Banić, Gojić, 2018: 50-52).

Segons les participants de la nostra investigació, treballar en la música es diferencia d'altres professions més comunes per la imatge de ser fàcil i divertit,³ l'absorció de tota la identitat i la vida quotidiana amb horaris de treball no estandarditzats i un estil de vida poc saludable que sovint exigeix l'exposició al públic, les sol·licituds per a estar a disposició dels diferents grups d'interés incloent-hi els fans —sempre de bon humor— i, finalment, un procés creatiu amb característiques pròpies que no és fàcil de controlar ni de navegar (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021).

Les entrevistades que tenien l'activitat musical com a passatemps a vegades compartien la por que la seua principal passió i propòsit es contaminarien si la música es convertira en el seu treball a temps complet. Entenien la tasca i el treball com una cosa menys valuosa que una afició, una passió, un propòsit, un activisme o una identitat. De fet, seguint el que diu Stokes, Hofman (2015) va descriure exactament de quina manera «el valor de les tecnologies afectives a través de l'intercanvi musical [és] més desitjable quan no es paga i que no hauria de caure sota la lògica de la mercaderia [o en aquest cas, del treball]» (p. 19). Les joves músiques relacionen el treball i la labor amb la idea d'un gran esforç, incomoditat i fins i tot humiliació i subordinació, mentre que, per a elles, gaudir de processos creatius, assajos, actuacions i col·laboració

com a part de la seua activitat musical representava independència, llibertat, igualtat i autenticitat.

Això està en línia amb la conclusió de Barada i Primorac que «els treballadors creatius estan en un conflicte constant tant amb els mecanismes de control externs com interns que limiten la seua autonomia i que també contribueixen a l'autoexplotació» (2014: 160). Algunes de les nostres col·laboradores d'investigació més joves combinaven molt de temps d'assaig i horaris d'actuació amb l'ensenyament en escoles de música (sovint com a mestres substitutes o en un lloc temporal), sent aquesta última la seua font d'ingressos més estable. Encara que sovint hi havia una clara preferència per guanyar-se la vida a través de la interpretació musical, els llocs docents en escoles públiques finançades pel govern els havien ofert una alternativa de classe mitjana més segura i viable que els llocs més insegurs dels artistes intèrprets, tant en termes de salari com per l'horari de treball més imprecís de la música.

Segons algunes de les nostres entrevistades, interpretar música és massa esgotador i inconvenient per a convertir-se en una professió o treball per a les dones que planifiquen tenir la seua pròpia família. Aquesta actitud es veu sovint en les famílies de xiquetes interessades a convertir-se en músiques, les seues educadores i periodistes que formen part del *mainstream* que, en la majoria dels casos, confronten les dones músiques exitoses amb preguntes sobre l'equilibri entre la seua carrera musical i els deures familiars (Nikolić, 2016; Medina-Vicent, 2019). Les participants que planejaven tenir fills van parlar sobre l'«equilibri» entre l'economia lligada a les actuacions, sovint precària i inestable, i la de treballs més estables, com ara llocs docents en el sistema d'escoles públiques amb l'esperança de trobar suficient temps per als assajos i les actuacions públiques «durant els caps de setmana». Tanmateix, com assenyalen Barada i Primorac, «després d'alguns anys d'aquest tipus de treball intensiu, les treballadores creatives senten les conseqüències en [termes de] la seua qualitat de vida, cosa que es tradueix en insatisfacció amb la carrera escollida. La conciliació de la vida familiar i laboral es converteix en un tema

3 Al seu torn, algunes entrevistades havien sigut tractades erròniament com a treballadores sexuals i havien rebut propostes i comentaris inapropiats. Hofman afirma que la posició social de les cantants està determinada per una història professional marcada per «la devaluació moral, deguda a un treball de mala qualitat i deshonest» (2015, p. 19).

central del projecte professional públic» (Barada, Primorac, 2014: 160). Aquesta és una de les raons per les quals algunes joves músiques no escullen la música com a carrera, sinó que la mantenen com un passatemps. Una altra raó és el sexisme, tant hostil com condescendent (Todorović, 2013), *offline* i *online* (Hanash Martinez, 2020), sempre present en la indústria musical d'aquesta regió (Nikolić, 2016; Nikolić, 2017).

Ljubičić (2014: 139) va mostrar que «encara que hi ha un marc legal i institucional per a la protecció de les dones (joves) contra la discriminació [en les societats postiuugoslaves], les dones víctimes de discriminació per motius de gènere, discriminació per embaràs i maternitat i les dones que són assetjades sexualment no utilitzen suficientment els mecanismes de protecció institucional». Banić i Gojić van confirmar que més d'un terç de les artistes femenines a la ciutat croata de Rijeka estaven exposades a l'assetjament psicològic en situacions laborals, «mentre que les comissions d'ètica, les associacions professionals i els sindicats no van ser aliats eficients» (2018: 45). La majoria de les enquestades en aquesta investigació havien experimentat discriminació basada en el seu gènere o identificació de gènere, com ara «comentaris sexistes, insults, menyspreu, segregació, salari inferior al dels seus homòlegs masculins, subordinació als seus companys masculins, exclusió de decisions (col·lectives), exposició a la crítica (pública) i la incapacitat per a aconseguir treball» (p. 58-59).

Recentment, les dones músiques de Sèrbia van experimentar una crisi significativa causada per la pandèmia de la COVID-19 en termes d'interrupció dels seus ingressos, plans i acords de col·laboració, cosa que va afectar el seu estat psicològic, mental i emocional. Algunes d'elles van compartir amb nosaltres detalls d'acords de gires per a l'any 2020 que s'havien cancel·lat i dels quals «ningú va parlar mai més», invitacions a festivals punters que es van haver de posposar, treball invertit a gestionar i organitzar la logística durant un any i mig que va ser en va, i la depressió que havia sorgit d'aquestes

circumstàncies (entrevista a una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

CONCLUSIONS

Les qüestions de participació, accessibilitat, diversitat i inclusió es troben entre les més importants de la política cultural contemporània. El lideratge ha sigut un tema central en els discursos i teories de les arts i la gestió cultural durant dècades. A més, les condicions de treball de les artistes i la comprensió de la producció artística com a treball per part de la societat en general preocupen diàriament els seus practicants i influeixen de manera crítica en la seua vida i existència. Volíem examinar de quina manera aquests tres camps s'entrellacen quan es parla de lideratge i treball femení en la música, i quines són les responsabilitats, assoliments, potencialitats i limitacions de les polítiques culturals a l'hora d'invertir en aquesta situació.

En un enfocament de les polítiques culturals basat en els drets, s'ha de prestar atenció als drets de totes les persones, de tots els gèneres, a accedir i participar en la vida cultural, drets implementats a través d'un espectre d'instruments de política cultural. El progrés ha sigut visible en àrees com l'accessibilitat física, però les polítiques culturals europees encara lluiten per a desenvolupar mecanismes de participació activa en el disseny i l'avaluació de polítiques que reconeguen els obstacles que impedeixen la participació efectiva i que consideren per igual tots els grups desfavorits (Balta Portoles, Dragičević Šešić, 2017: 170). Cal destacar que són les artistes dones les que predominantment donen suport a la participació cultural i l'empoderament d'altres grups marginats com els immigrants (Nikolić, 2019).

Les nostres entrevistes amb dones músiques locals van mostrar que algunes d'elles creuen en la responsabilitat, el paper i l'impacte de les polítiques per a augmentar fins i tot la seua pròpia autoestima i ambició, així com impulsar un canvi de mentalitat.

Tal com ho veuen, les polítiques, el canvi sistèmic i l'estímul per part d'institucions i organitzacions en un enfocament de dalt a baix podrien millorar gradualment i compensar la falta d'autoeficàcia que presencien quan col·laboren amb altres músiques (entrevista grupal amb cinc dones joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021).

Les dones músiques a Sèrbia depenen principalment dels seus propis i escassos recursos: treballen en posicions precàries, rodejades de sexisme hostil i condescendent, i amb poca comprensió en el seu entorn. En gran mesura, tenen diversos potencials i duen a terme moltes tasques diferents, però la grandària i l'estructura del mercat de la música dins de la cultura independent i l'escena alternativa en la qual se centra aquest article els impedeix convertir-se en vertaderes empresàries, principalment degut als baixos ingressos que comporta.

El treball professional en la música popular és percebut com a poc saludable i incompatible amb les idees tradicionals de maternitat i vida familiar, però al mateix temps és vist com a enriquidor, fruit de la

passió i que dona sentit a la vida. Moltes activitats crucials que es realitzen en el segon pla per a preparar les presentacions en viu romanen invisibles, la societat en general les simplifica i les artistes femenines més experimentades les mistifiquen o les oculten.

Els models bàsics de lideratge musical femení poden ser intergrupals, comunitaris i de públic majoritari (en relació amb determinades escenes i espais musicals), o interculturals. Algunes de les dones músiques que van participar en aquest treball es van trobar en posicions de lideratge «per necessitat», com una estratègia per a superar les barreres i l'exclusió causada pels estereotips de gènere, els prejudicis, la misogínia i el patriarcat. Unes altres s'involucren en un lideratge col·lectiu, generós i transformador i serveixen com a models a seguir per a les generacions més joves en organitzar projectes i programes especials per a donar suport a futures professionals de la música femenina, fer campanya i invertir en un esforç addicional per a desenvolupar un gènere específic, una comunitat, una escena o la societat en general.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ambrozić, D. (1991). *Žene u rocku kod nas? Ispada da su značajnije Magi i Anja nego mi, koje smo cela grupa. Ritam*, març 1991. Arxiu en línia de *Yugopapir*.
<http://www.yugopapir.com/2016/03/boye-zene-u-rocku-kod-nas-ispada-da-su.html>
- Baltà Portolés, J., i Dragičević Šešić, M. (2017). Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 159-173.
<http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2017.1280787>
- Banić, S., i Gojić, N. (2018) *Kako žive umjetnice? [How do female artists live?]*. Prostor Plus: Rijeka.
<https://drive.google.com/file/d/16XLogjHZGytlhwasjJoZ3ttNpDVxcQFH/view>
- Barada, V., i Primorac, J. (2014). Non-Paid, Under-Paid and Self-Exploiting Labour as a Choice and a Necessity: Example of Women in Creative Industries. En M. Adamović, B. Galić, A. Gvozdanović, A. Maskalan, D. Potočnik, i L. Somun Krupalija (eds.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (p. 143-166). Institute for Social Research in Zagreb.
- Caust, J. (2020). *Arts Leadership in Contemporary Contexts*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Ceribašić, N. (2001). In between ethnomusicological and social canons: historical sources on women players of folk music instruments in Croatia. *Narodna umjetnost-Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 38(1), 21-40.
- Diamond, B., i Moisala, P. (2000). Introduction. Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds. En P. Moisala, i B. Diamond (eds.), *Music and gender* (p. 1-19). Urbana: University of Illinois Press.
- Doubleday, V. (2008). Sounds of power: An overview of musical instruments and gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3-39.

- Downing, S. L. (2010). Agency, leadership, and gender negotiation in Balinese girls' gamelans. *Ethnomusicology*, 54(1), 54-80.
- Edelman, D., i Green, J. (2017). The mind of the artist / the mind of the leader: what neuroscience can teach us about the training of arts managers and leaders. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 7(1), 17-26.
- Hanash Martínez, M. (2020). Feminist Cyber-resistance to Digital Violence: Surviving Gamergate. *Debats. Journal on culture, power and society*, 5, 287-302. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2020-17>
- Herndon, M., i Ziegler, S. (eds.) (1990). *Music, gender, and culture*. Wilhelmshaven, Alemanya: Florian Noetzel Verlag.
- Hofman, A. (2015). Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum*, 24(1), 28-50. <https://doi.org/10.1080/17411912.2015.1009479>
- Homan, S. (2013). From Coombs to Crean: popular music and cultural policy in Australia. En S. Homan, M. Cloonan, i J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 108-125). Londres i Nova York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 382-398. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788164>
- Jovićević, J. (2021). The Pale Image of the Jazz Female Instrumentalists in Southeastern Europe. En M. Herzig, M. Kahr, i J. Reddan (eds.), *Handbook of Jazz and Gender*. Routledge (en preparación).
- Koskoff, E. (ed.) (1987). *Women and music in cross-cultural perspective*. Vol. 79. Urbana: University of Illinois Press.
- Koskoff, E. (2000). Foreword. En P. Moisala, i B. Diamond (eds.), *Music and gender* (p. ix-xiii). Urbana: University of Illinois Press.
- Ljubičić, V. (2014). Discrimination of Young Women in the Croatian Labour Market. En M. Adamović, B. Galić, A. Gvozdanović, A. Maskalan, D. Potočnik, L. Somun Krupalija (eds.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (p. 113-142). Institute for Social Research in Zagreb.
- Medina-Vicent, M. (2019). Woman, manage your life! The Life-Work Balance Discourse in Popular Management Literature Aimed at Women. *Debats. Journal on culture, power and society*, 4, 59-70. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2019-5>
- Moisala, P. (1999). Musical gender in performance. *Women & Music*, p. 1. Gale Academic OneFile, consultat el 15 de maig de 2021
- Nenić, I. (2012). Sviračice kao loši subjekti. En D. Duhaček, i K. Lončarević (eds.), *Kultura, rod, građanski status* (p. 143-155). Beograd: Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka.
- Nenić, I. (2013). Discrete cases: Female traditional music players in Serbia. *New Sound*, 41(I/2013), 87-97.
- Nenić, I. (2015). We are not a female band, we are a band! Female performance as a model of gender transgression in Serbian popular music. *Musicology: Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, 19, 119-133.
- Nenić, I. (2019). *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima u Srbiji: identifikacija zvukom*. Beograd: CLIO.
- Nenić, I. (2020). 'Roots in the age of Youtube': Old and contemporary modes of learning/teaching in Serbian frula playing. *New Sound*, 56(II), 28-47. 10.5937/newso2056028N
- Nikolić, T. (2016). *Rodni odnosi na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije i regiona*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova.
- Nikolić, T. (2017). Učešće i položaj žena u stvaranju muzike u bivšoj Jugoslaviji. *Zbornik završnih radova studenata 2015/2016 i 2016/2017*. Beogradska otvorena škola, 115-124.
- Nikolić, T. (2019). Umetnički projekti sa migrantkinjama u Srbiji - pitanja kulturnog i rodnog identiteta. *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 18, 84-95.
- Nikolić, T. (2020). Društveni angažman mladih umetnica u digitalnom kontekstu. *Kultura: časopis za sociologiju i teoriju kulture i kulturnu politiku*, 169, 86-112.
- Price, J. (2017). The construction of cultural leadership. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 7(1), 5-16.
- Ranković, S. (2019). Tradicionalno pevanje Srba iz Hrvatske u svetlu savremenih etnomuzikoloških istraživanja. En S. Stanišić (ed.), *Baština krajiških Srba* (p. 133-173). Novi Sad: Zavičajno udruženje «Sava Mrkalj».
- Santos Ortega, A., i Muñoz Rodríguez, D. (2019). The cult of the entrepreneur within the EU framework: The advance of an entrepreneurship activation model. *Debats. Journal on culture, power and society*, 4, p. 13-24. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2019-2>
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: Micromusics of the West*. Hannover i Londres: Wesleyan University Press.
- Stalp, M. C. (2015). Still a man's art world: The gendered experiences of women artists. *Journal of Research on Women and Gender*, 6, 40-55.
- Starratt, R. J. (1993). *The drama of leadership*. Londres: Falmer Press.

- Street, J. (2013). Music, markets and manifestos. En S. Homan, M. Cloonan, i J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 7-24). Londres i Nova York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 281-297. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788158>
- Sutherland, R. (2013). Why get involved? Funding reasons for municipal interventions in the Canadian music industry. En S. Homan, M. Cloonan, i J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 92-108). Londres i Nova York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 366-381. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2013.788160>
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Nova York: Oxford University Press.
- Todorović, M. (2013). Benevolentni seksizam i rodna ravnopravnost. *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, 17, 1-22.
- Tomšič, V. (1981). *Žena u razvoju socijalističke samoupravne Jugoslavije*. Belgrad: Novinsko-izdavačka radna organizacija Jugoslovenska stvarnost — OOUR Jugoslovenski pregled. AFŽ Archive, consultat el 15 de maig de 2021. <http://afzarhiv.org/items/show/382>
- Troka, D. (2002). You heard my gun cock: Female agency and aggression in contemporary rap music. *African American Research Perspectives*, 8, 82-9.
- Wells, S. E. (2011). *Women as Musical Leaders: Experiences and Perceptions of Female Conductors and Concert Masters in Perth, Western Australia* (Tesi de màster). School of Music, University of Western Australia, Perth.

NOTA BIOGRÀFICA

Iva Nenić

La doctora Nenić és etnomusicòloga i investigadora en estudis culturals. Els seus interessos d'investigació se centren en l'art i la cultura popular de principis del segle XXI, la ideologia i les pràctiques culturals afectives, així com els mecanismes de producció de coneixement enfocats en el gènere. El seu llibre *Gusle players and other female traditional instrumentalists in Serbia: identification by sound* [Concertistes de gusla i altres instrumentistes tradicionals femenines a Sèrbia: identificació per so] (CLIO, Belgrad, 2019) va rebre el Premi Anđelka Milić atorgat per la Secció d'Investigació Feminista i Estudis Crítics de la Masculinitat (SEFEM), per un treball acadèmic que contribueix als estudis crítics de gènere.

Tatjana Nikolić

Tatjana és gestora cultural, feminista i activista, responsable d'una sèrie de programes que secunden i advoquen per la igualtat de gènere en el sector cultural. Investigadora i doctoranda, la seua tesi tracta sobre la igualtat de gènere i edat dins de la política cultural de Sèrbia. El seu anterior llibre, *The Gender Relations in the Alternative Music Scene of Serbia and the Region* [Les relacions de gènere en l'escena musical alternativa de Sèrbia i la regió], es va publicar en 2016.

Agraïments

Aquesta investigació va comptar amb el suport del Fons de Ciències de la República de Sèrbia, PROMOS, subvenció núm. 6066876, dins del projecte Female leadership in music (FLIM). Aquest article també es va fer parcialment com a part d'un projecte institucional de la Facultat d'Art Dramàtic, subvenció núm. 178012, finançat pel Ministeri d'Educació, Ciència i Desenvolupament Tecnològic.



Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018–2021¹

Angels Bronsoms

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA, ESPANYA

angelsb@grn.es

ORCID: 0000-0002-8856-9618

Paula Guerra

UNIVERSITAT DE PORTO, PORTUGAL

pguerra@letras.up.pt

ORCID: 0000-0003-2377-8045

Rebut: 13/05/2021

Acceptat: 19/12/2021

RESUM

Les qüestions de gènere en relació amb la música contemporània i dins de l'escena artística són un tema d'investigació d'interès creixent. Aquest estudi se centra en les estratègies adoptades per les dones per a resistir les desigualtats de gènere en la indústria musical tenint en compte tant les polítiques culturals que les continuen discriminant com les condicions imposades per la pandèmia de la COVID-19. Les dades ací considerades han sigut extretes de 40 entrevistes radiofòniques emeses durant la temporada 2018–2019 en Ràdio Nacional d'Espanya, Ràdio 4. Es va fer una segona ronda d'entrevistes la primavera de 2021 en el context post-COVID-19, per correu o de manera telefònica. Les entrevistes es van organitzar en tres categories analítiques dissenyades per a proporcionar detalls sobre temes com la professió, el prestigi i el reconeixement de les creacions o produccions musicals de les dones, i com la seua representació ha sigut retratada pels mitjans i/o pel públic. Els resultats van proporcionar algunes troballes rellevants sobre les oportunitats i carreres a les quals podrien accedir les dones. Encara que les arts i la cultura sovint es veuen com a *mons de dones*, molts sectors estan impregnats d'inconvenients acumulatius que inclouen estereotips de gènere, dificultats per a conciliar el treball i la vida familiar, cosificació i assetjament sexual. La informació obtinguda en aquest treball està en línia amb les respostes pròpies d'aquestes dones: «Com més lluite, més viva em sent!», «I si les dones tingueren el poder?» i «Mai més a vint peus de l'estrellat».

Paraules clau: gènere; desigualtats; producció musical i artística; Espanya; COVID-19

ABSTRACT. *Shatter silence, raise hell and run riot: music and gender in Spain 2018–2021*

Gender issues in relation to contemporary music and within the artistic scene are a research topic of growing interest. This study focuses on the strategies adopted by women to resist gender inequalities in the music industry in the light of both cultural policies that continue to discriminate against them as well as the conditions imposed by the COVID-19 pandemic. The data considered here were drawn from 40 radio interviews broadcast during the 2018–2019 season on the Radio Nacional de España, Ràdio 4; a second round of interviews was conducted in the spring of 2021 in the post-COVID-19 context, either by mail or phone. The interviews were organised into three analytical categories designed to provide details on subjects such as profession, prestige, and recognition of women's musical creations or productions, and how their representation was portrayed by the media and/or public. The results provided some findings relevant to the opportunities and careers women could access. Although the arts and culture are often viewed as *women's worlds*, many sectors are permeated by cumulative disadvantages including gender stereotypes, difficulties in reconciling work and family life, objectification, and sexual harassment. The findings obtained in this current work are in line with these women's own responses: «*The more I fight, the more I feel alive!*», «*What if women had the power?*», and «*No more twenty feet from stardom*».

Keywords: gender; inequalities; music and artistic production; Spain; COVID-19

SUMARI*

- Condemnades per la història
- Com continuen sentint les dones les desigualtats de gènere en el segle XXI
- Significats i mètodes
- Ser dona en un món d'homes i ella va dir «Boom»
- Com més lluite, més viva em sent!
- Que no es repetisca un altre *Twenty feet from stardom*: observacions finals
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Angels Bronsoms. Universitat Autònoma de Barcelona. Plaça Cívica, 08193, Bellaterra, Barcelona.

Citació suggerida / Suggested citation: Bronsoms, A. i Guerra, P. (2022). Trencar el silenci, armar escàndol i rebel·lar-se: música i gènere a Espanya, 2018-2021. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 27-42. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.2>

CONDEMNADES PER LA HISTÒRIA

Aquest article se centra en les desigualtats de gènere en la indústria de la música contemporània a Espanya, un país marcat per fortes desigualtats de gènere i per la dominació patriarcal en les seues institucions socials diferents, que inclouen l'escola, el mercat laboral, la família i la religió, entre altres (León, 2011). A finals de la dècada de 1970 i principis de la de 1980 s'havia iniciat un procés de modernització (Bronsoms, 2007) amb la caiguda del règim dictatorial de Franco (Guerra i Ripollès, 2021), cosa que va fer que les produccions artístiques i culturals començaren a guanyar popularitat entre el sector juvenil (Guerra, 2020a). Tanmateix, des de l'inici d'aquest procés de modernització a Espanya, les desigualtats de gènere no només han persistit, sinó que s'han fet cada vegada més evidents. La situació va empitjorar encara més amb la crisi financera posterior a 2008 (Alcañiz et al., 2015) i, més recentment, amb la pandèmia de la COVID-19 (Guerra et al., 2021; Howard et al., 2021).

Les desigualtats de gènere han sigut àmpliament abordades des de diferents perspectives en camps acadèmics (Frith i McRobbie, 1979; McRobbie, 1991) que comprenen la sociologia del treball, els estudis musicals i els estudis de gènere. Més recentment, autores com Sarah Raine i Catherine Strong (2019) a Austràlia, Paula Guerra (Guerra et al., 2018) a Portugal, Pauwke Berkers i Julian Schaap (2018) als Països Baixos i Angela McRobbie (1991) al Regne Unit s'han centrat en temes com la reproducció de les desigualtats de gènere en i a través de la música o fins i tot en la música com a forma de resistència i existència, és a dir, com a forma de denúncia de les desigualtats de gènere estructurals (Guerra, 2020b, 2021). Per tant, aquesta investigació s'ha centrat a comprendre la persistència de pràctiques discriminatòries, desigualtats econòmiques i reducció d'oportunitats de carrera i lideratge per a dones professionals en la indústria musical espanyola. Aquest article s'ha basat en l'anàlisi de contingut de dades de 40 entrevistes

*Article traduït per Maria Sales Ferrús

semiestructurades amb dones que treballen en la indústria de la música (Bardin, 2010).

COM CONTINUEN SENTINT LES DONES LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL SEGLE XXI

La investigació de Sam de Boise (2017) es va centrar en les desigualtats de gènere en les escenes musicals i la indústria de la música a Suècia, un país destacat per les seues polítiques d'igualtat de gènere i la preservació i el foment de les produccions artístiques i culturals. Tanmateix, basant-nos en el nostre estudi de cas (George Bennett, 2005), cal remarcar que la situació política d'Espanya és diferent de la de Suècia, perquè la primera té una economia més dèbil i manca de consciència política i social sobre les desigualtats de gènere (de Boise, 2017). Això, al seu torn, es materialitza en la disparitat de gènere en les oportunitats, el que fa que les dones tinguen carreres artístiques més inestables i precàries, guanyen salaris més baixos i s'enfronten a dificultats per a ascendir a posicions de poder i lideratge en comparació amb els homes.

Pretenem ressaltar i abordar aquests punts clau en el context de la nostra anàlisi del discurs dels nostres entrevistats. Tanmateix, abans de continuar, com assenyalen Reddy et al. (2020), hi ha moltes interpretacions diverses de la paraula *desigualtat* (Atkinson, 2015; Tilly, 1998). De fet, és un concepte complex i multifacètic que ocorre en diferents contextos locals, regionals i globals (Christiansen i Jensen, 2019). No obstant això, a Espanya aquest concepte de desigualtat o *desigualtats de gènere* és inherent a un sistema social i històric d'estratificació fonamentat en elements clau, com la producció/creació musical, les trajectòries i les representacions. Aquests elements formen els nostres eixos analítics en aquest treball, sense oblidar mai que les seues manifestacions varien segons els contextos històrics locals i regionals, i els sistemes polítics i econòmics de cada país (Córdoba i Ortiz, 2021).

Raine i Strong (2019) afirmen que, des de l'any 2010, s'ha prestat una atenció sense precedents a les qüestions de gènere dins de la indústria de la música.

Històricament, estudis com els fets pel Centre d'Estudis Culturals Contemporanis en les dècades de 1970 i 1980, en què s'emmarcava les dones en rols secundaris (com ara *nóvies*, *groupies* o conquestes sexuals), són quasi endèmics de la indústria musical. Les crítiques dirigides a la CCCS (McRobbie i Garber, 1997) van desencadenar un desig de *trobar* les dones amagades i així acabar amb la seua invisibilitat, cosa que va implicar al seu torn un replantejament d'un conjunt de conceptes i metodologies (Guerra et al., 2018). Tanmateix, aquestes crítiques es van fer en relació amb els països anglosaxons, deixant necessàriament fora països del sud d'Europa com Espanya i Portugal. Un exemple paradigmàtic és la investigació de Sarah Thornton (1995), que es va centrar en els rols perifèrics que estaven reservats per a les dones, impedit-los ascendir a la jerarquia subcultural. Des d'una perspectiva encara més recent, i propera a la realitat de l'ethos del «fes-ho tu mateix» (*do-it-yourself* o DIY en anglés) de la subcultura punk, Griffin (2012) va assenyalar que, encara que només unes poques bandes inclouen dones, també hi ha un altre factor rellevant: els homes monopolitzen l'organització de concerts. Aquestes posicions determinen un tipus de discurs que s'instaura en aquestes escenes, conduint aquestes dones a *desaparèixer* quan el passat es converteix en història (Strong, 2011). No obstant això, encara ens enfrontem a realitats anglocèntriques.

Des del punt de vista de l'evolució històrica de la indústria musical, Bennett i Guerra (2019) mencionen que les dones són incapaces de controlar el llenguatge i els símbols utilitzats per a reproduir les estructures de poder. Des dels inicis de la producció i difusió de la música, les actituds sexistes, l'absència freqüent de la dona en aquests espais, en els mitjans de comunicació, en cartells i panells publicitaris, i el rebuig davant l'ús de les tecnologies (Clawson, 1999), han conduït en el seu conjunt a la seua invisibilitat actual dins de la indústria de la música. Centrant-nos en el cas espanyol, alguns informes han assenyalat que les dones guanyen quantitats menors en royalties i són menys emeses en la ràdio (Martínez, 2021). De fet, a Espanya, el primer estudi sobre les desigualtats de gènere i el

paper de la dona en la indústria musical espanyola el va dur a terme l'Associació de Dones de la Indústria de la Música (Associació MIM). De fet, ja hem esmentat un estudi de 2020 que va mostrar que les dones en aquesta indústria tenen salaris més baixos (al voltant del 70 % de la mitjana nacional),² percentatge major d'atur temporal, amb només el 27,09 % ocupant llocs de lideratge (Skillset, 2010), tot i que, paradoxalment, tenen una qualificació educativa superior a la de molts dels seus parells masculins. Addicionalment, l'estudi va revelar que el 79 % de les dones fa 15 anys o menys que treballen dins de la indústria de la música, cosa que indica que «en termes generals, i com també ha ocorregut històricament en el món laboral, les dones han entrat [a la indústria] tard» (Associació MIM, 2020: 28). Aquestes desigualtats també s'estenen a la indústria de la televisió i el cinema.

Com podem veure en aquest informe, les desigualtats de gènere en el cor de la indústria cultural a Espanya han sigut poc explorades. En els contextos acadèmic, polític, social i cultural, algunes perspectives que s'han emfatitzat són els enfocaments postfeministes (McRobbie, 2009), centrats en la relació entre les dones artistes i els mitjans. Al mateix temps, alguns estudis han destacat l'aprenentatge d'instruments per part de les dones com una manera d'enfrontar les desigualtats de la indústria, atès que les dones tendeixen a ser relegades a gèneres com el pop i en el rol de vocalistes (Bayton, 1998; Guerra et al., 2021; Wych, 2012). De qualsevol manera, aquestes contribucions mostren que el gènere és una construcció social que es crea i recrea successivament a través de múltiples interaccions socials que marquen la vida quotidiana (West i Zimmerman, 1987). Quant a les desigualtats de gènere, hi ha diverses maneres de «fer gènere» (Dashper i Finkel, 2020), i en aquest context les dones són valorades per la seua feminitat i capacitat interpretativa i no tant per les seues habilitats musicals.

2 L'any 2017, el salari mitjà anual espanyol era de 26.391,84 €, mentre que aquestes dones tenien un salari anual de 20.607,85 € (Associació de Dones de la Indústria de la Música, 2020: 24).

SIGNIFICATS I MÈTODES

Ací partim d'un estudi de cas (George i Bennett, 2005) basat en dones en la indústria musical espanyola. En aquest sentit, el nostre principal objectiu va ser comprendre com les dones són sexualitzades i estigmatitzades i com aquests aspectes varien segons la seua edat (Bronsoms, 2021). A partir d'aquest supòsit, i amb la intenció de fer una anàlisi multidimensional, utilitzem les aportacions de Ragin (2008) i adoptem un enfocament qualitatiu basat en 40 entrevistes semiestructurades presentades en la secció setmanal «On són les dones en la música?»³, retransmesa en directe per la ràdio pública espanyola en la seua emissora a Catalunya, Ràdio 4, entre setembre de 2018 i juny de 2019, amb una duració de 25 minuts cada secció. Les entrevistes van tenir una dimensió temporal i es van organitzar amb una perspectiva longitudinal centrant-se en eixos com el context personal, la visibilitat i els obstacles trobats (com el sexisme i la conciliació de la vida familiar).

La major part de les 40 entrevistes⁴ van ser amb escriptors, fotògrafes, periodistes, gestores culturals, directores i programadores, excoïnt-ne professionals no actives i gèneres com l'òpera. Es va adoptar la mateixa lògica per al triatge de les artistes creadores de música (Howard et al., 2021), classificant l'àmplia gamma de rols en gèneres musicals (jazz, pop, soul, flamenc, fusió, punk, rap, rock and roll i rhythm and blues [R&B]) i subgèneres (cantants, trompetistes, baixistes, guitarristes, bateries, compositores, violinistes, DJ i pianistes). Les edats de les participants oscil·laven entre els 26 i els 58 anys i la mostra comprenia diferents orientacions sexuals, ètnies, orígens socials i mitjans rurals/urbans. Finalment, totes les dones eren residents i exercien la seua activitat professional a Espanya

3 Es pot accedir a les entrevistes en Radio Nacional d'Espanya, Ràdio 4 (RNE). Secció dirigida per A. Bronsoms, «On són les dones en la música?», en el diari *Amics i coneguts*. Temporada 2018-2019.

4 Aquestes entrevistes es van fer originalment per a un capítol d'una tesi doctoral sobre el tema de l'exclusió de gènere en la dècada de 1980 per a mostrar com aquesta discriminació s'ha perpetuat fins avui.

i van ser captades o bé contactant-les directament mitjançant una tècnica de mostreig en cadena o bé a través de Ràdio 4 (RNE). La pandèmia de la COVID-19 va aguditzar la precarietat i va reduir les oportunitats d'aquest col·lectiu (Fisher i Ryan, 2021), per la qual cosa l'abril de 2021 es va tornar a contactar amb les entrevistades mitjançant telèfon o correu electrònic, centrant les nostres preguntes en els seus punts de vista sobre les condicions laborals i de futur, transcrivint aquestes conversacions literalment.⁵

SER DONA EN UN MÓN D'HOMES I ELLA VA DIR «BOOM»⁶

Segons Ridgeway i Correll (2004), el gènere està marcat per un sistema de diversos nivells i, al seu torn, per nombroses desigualtats com les ètniques i racials, que es tradueixen posteriorment en oportunitats d'ocupació. També hem de tenir en compte que el gènere és molt més que un mer atribut; involucra aspectes culturals, interaccions socials i identitats. Com es va mencionar anteriorment, la pandèmia de la COVID-19 va posar en relleu les desigualtats estructurals, i va exposar un conjunt de situacions que els governs ja no podien ignorar. Fisher i Ryan (2021) van afirmar que, mundialment, les dones i les persones pertanyents a grups de gènere minoritaris guanyen menys, estalvien menys, tenen treballs menys segurs i estables i es troben, en major nombre, en sectors laborals informals. L'arribada de la pandèmia va convertir aquests grups socials en un blanc fàcil

en termes de vulnerabilitats econòmiques, socials i de salut. Els autors afirmen, a més, que les recessions econòmiques poden considerar-se com a «recessions d'ell» i les recuperacions com a «recuperacions d'ella» (Fisher i Ryan, 2021: 238), perquè les dones són vistes com les protagonistes en la recuperació de les indústries, és a dir, com les treballadores més resilients (Alini, 2020). Aquesta situació es pot associar fàcilment amb la indústria de la música, atès que, malgrat les formes d'exclusió i segregació amb les quals s'ha atacat les dones, històricament aquestes mateixes dones segueixen ocupant un paper protagonista en la indústria. De fet, segons l'Associació MIM (2020), la meitat de les dones del sector són autònomes i treballen per compte propi, el que revela una cerca d'eixides alternatives, així com una certa capacitat emprenedora rellevant.

En aquest sentit, una de les nostres entrevistades, Tori Sparks, intèrpret de flamenc fusió, guitarrista i productora de 38 anys, afirmava que els problemes de paritat de gènere i la situació de la dona en el món de la música i la cultura en general existien abans de la COVID-19:

Per tant, és com una malaltia del sistema, que la societat pense que la dona automàticament ha d'assumir el treball no remunerat de tenir cura de la casa i la família [...] com a música, quan he estat en entrevistes radiofòniques, quantes vegades m'han preguntat què faria si tingués descendència o si algun dia em casés? Mai li pregunten a un home sobre aquest tipus de coses, perquè ningú assumeix que tenir descendència significa que un home no pot continuar amb la seua carrera.

L'opinió de Sparks és compartida per la periodista musical Anabel Vélez (46 anys), que va afirmar que «les dones estan constantment reivindicant i manifestant-se, cosa que no passa amb els homes». De fet, tant els discursos de Tori com els d'Anabel destaquen aquesta resistència epistèmica que enfronten les dones en la indústria musical. Basant-se en les contribucions de Catherine Strong i Fabian Cannizo (2019), les dones en la indústria de la música, especialment en el terreny professional, enfronten una sèrie de

5 L'article complia plenament amb les directius recollides en la Carta dels Drets Fonamentals de la Unió Europea (2000/C364/01), especialment pel que fa a l'article 8 «Protecció de dades de caràcter personal», incloent-hi qualsevol informació, privada o professional, relativa a una persona física identificada o identificable (article 2a de la Directiva de la UE 95/46/EC). També s'han respectat les directius contingudes en el Reglament general de protecció de dades núm. 2016/679. La recopilació, el processament, la gestió i l'explotació de dades es basen igualment en les pautes proporcionades pels Codis d'Ètica de l'Associació Internacional de Sociologia i l'Associació Americana d'Antropologia. Es van utilitzar els noms reals de les entrevistades perquè es va obtenir el seu consentiment expressament.

6 Extracte breu pres de la cançó *She said «Boom»*, de la banda The Fifth Column, 1990.

limitacions experimentades des de la perspectiva de la seua participació en xarxes formals i informals i la conciliació de les seues vides personals amb els horaris de treball. La música continua sent una de les àrees més interessants per a escollir una carrera, especialment per a les joves músiques, a pesar de la seua precarietat (Everts i Haynes, 2021). No només la indústria i els factors econòmics hi juguen un paper fonamental, sinó també els mitjans de comunicació, és a dir, periòdics, revistes especialitzades, blogs i, per descomptat, les xarxes socials, com a font actual de promoció artística. Al mateix temps, i com ja hem dit, alguns gèneres musicals són objecte de més desigualtats en detriment d'altres. Exemples d'això són el heavy metal (Berkers i Schaap, 2018), el folk i el jazz. Per exemple, el nombre de dones que estudien jazz és alt, però el nombre que el toca professionalment és baix. Aquesta falta d'accés a espais i festivals, mitjans de comunicació i difusió es relaciona principalment amb la carència de lògiques de poder. Si bé hi ha un cert condicionament en la consecució de càrrecs de poder, direcció i programació artística per part de les dones, també s'assumeix que és summament difícil trencar amb aquesta imposició a causa de l'escassetat de models de referència. Com a presidenta de Dones en la Indústria Musical, Carmen Zapata, gestora cultural i programadora de 58 anys, explica:

Supose que si el referent són dones programadores, gestores culturals o dones que treballen en la indústria musical, una de les coses que veig en el meu entorn més proper és que les dones de la meua franja d'edat [entre 50 i 60 anys] estan canviant; s'estan reinventant perquè veuen que aquesta indústria no tindrà un lloc per a elles després de la COVID.

Com afirmen Michele Paule i Hannah Yelin (2021), encara hi ha un desequilibri de gènere en l'àmbit de la presa de decisions. La prevalença d'aquest discurs pot entendre's dins d'un posicionament discursiu, en gran part influït pels mitjans. No obstant això, una sèrie de projectes d'alt perfil com Ban Bossy (2014) de Sheryl Sandberg als Estats Units i The Female Lead d'Edwina Dunn (2017) al Regne Unit mobilitzen models a seguir —incloses celebritats i dones d'àmbits

professionals— en campanyes populars l'objectiu de les quals és estimular les ambicions de lideratge de les xiquetes. Tanmateix, no passa el mateix a Espanya. El concepte de lideratge (Campo, 2020) també és profundament desigual i segregador en el sentit que, sovint, s'imposen a les dones connotacions tradicionals individualistes, autoritàries i masculines (Molero, 2009). Perquè arriben a aquests nivells de lideratge, eventualment han de produir visions de models a seguir que, al seu torn, tendeixen a ser simplistes i reduccionistes. Fins i tot en l'exercici de posicions de lideratge, encara que s'establisquen paràmetres i límits per a l'èxit femení, aspecte que es va agreujar encara més amb la pandèmia de la COVID-19.

Hi ha un pes social, especialment marcat en els llocs de lideratge en la indústria de les arts i la cultura, del fet que les dones han d'invertir en la seua formació acadèmica i professional de manera permanent. En aquest sentit, les oportunitats que s'ofereixen als homes amb només una llicenciatura no són iguals a les que s'ofereixen a les dones amb un màster o un doctorat. Durant la seua entrevista, Clara Peya, una prolífica i transgressora pianista de 35 anys, va afirmar que l'única manera de contrarestar la desigualtat és a través de l'empoderament de les dones, i va criticar i es va mostrar en contra del sistema patriarcal que guia les carreres artístiques (Green, 2001; Ramos, 2003). De fet, Clara fins i tot va mencionar la importància d'un sistema de quotes perquè les dones puguen reclamar un espai sense haver d'adoptar estàndards de comportament.

El negoci de la música, per si mateix, és una cosa perversa. Crec que el món artístic hauria d'estar més evolucionat que ara, habitat per homes, fet per homes, homes blancs. On són les persones de races diferents? Estic a favor de les quotes. Parle d'oportunitats, de dones que no tenen oportunitats.

Tanmateix, centrant-nos ara en l'impacte de la pandèmia de la COVID-19, encara no sabem com es veurà afectada aquesta lluita per la igualtat de gènere en el sector musical.

Estudis acadèmics afirmen que la pandèmia ha demostrat la precarietat i inseguretat de les seues carreres, és a dir, ha agreujat aquestes tendències. Les opinions de la nostra entrevistada Fawda Trabelsi, programadora cultural de 53 anys, sobre la pandèmia van demostrar la irregularitat i temporalitat de les condicions laborals que ja hi havia en les activitats artístiques i culturals. Mentre que els i les artistes (cantants o instrumentistes) podien recórrer a l'univers digital com a eina per a divulgar el seu treball anterior, els i les responsables de so, encarregats de l'equip, de la producció i mànagers no tenien les mateixes possibilitats. El que ens porta al punt inicial que hi ha desigualtats fins i tot en el gènere (com a categoria):

Vam fer un gran esforç per a programar esdeveniments, quan ens ho permetien, perquè alguns artistes poguessen actuar i rebre beneficis econòmics, minimitzant la importància de la meua part, és a dir, sense cobrar res. Però quan ho pense, em sent infeliç i molt trista, i em pregunte, qui faria una cosa així per mi?

Fawda ens conta que, a causa de la pandèmia, la majoria dels treballs van ser cancel·lats sense compensació econòmica.

La meua situació es va veure encara més afectada per la precarietat laboral, sense contracte, sense estar donada d'alta com a autònoma. En conseqüència, aquesta falta de regularització (involuntària) no em permet accedir a cap mena d'ajuda autonòmica o estatal. Simplement no existisc.

La mateixa opinió va ser expressada per Myriam Swanson, cantant, compositora, productora i intèrpret de 40 anys, que va destacar que la precarietat de les carreres en la indústria musical prové, en certa manera, de la privatització del món de la música. Ser dona i accedir a treballs en el món de la música és molt difícil (Muñoz, 2018). Això complica encara més la precarietat perquè òbviament no hi ha conciliació amb les necessitats familiars. Com més precari és el camp de la música, més es multipliquen les desigualtats. A més, segons Myriam:

El model de privatització imposat pels ajuntaments no és el més correcte perquè tota la programació cultural la fan a l'aire lliure i no hi ha unes altres iniciatives en uns altres espais. Un altre factor que contribueix a la precarietat radica en el fet que a Barcelona només hi ha quatre universitats per a estudiar música, el que és molt desproporcionat respecte al nombre de professionals dedicats a la música. Se suma a això la dificultat de guanyar-se la vida amb les presentacions en viu, perquè és extremadament difícil mostrar-se en el cartell d'un festival i dependre únicament de les presentacions en bars, cosa que contribueix encara més a aquesta precarietat. Hi ha aleshores, sublimarment, una necessitat constant de readaptació i reinvenió.

A través dels extractes presentats en aquesta secció podem entreveure les formes en què les dones emmarquen les seues activitats musicals: en un context precari que moltes vegades les obliga a adoptar una praxi com el *do-it-yourself* o l'emprenedoria (Bennett i Guerra, 2019). El tancament de sales a causa de la pandèmia de la COVID-19 i la reducció d'audiències més recent en els espectacles, juntament amb l'escassetat de suports i recursos, fa que la carrera d'aquestes dones músiques sembla encara més incerta.

COM MÉS LLUITE, MÉS VIVA EM SENTI⁷

Seguint amb l'apartat anterior, proposem ací un apropament als discursos de les nostres entrevistades, parant especial atenció al reconeixement que senten —o no senten— per la seua producció artística. És tal vegada en aquest punt en què els mitjans de comunicació adquireixen un gran protagonisme, ja que, en certa manera, són els responsables de la seua invisibilitat. Cathy Claret, baixista, flautista i productora de pop de 58 anys, també ens conta que, com a dona, sempre ha de treballar el doble perquè el seu salari sempre és més baix que el d'un home en el mateix lloc.

7 Expressió extreta del relat de la nostra entrevistada Cathy Claret.

Sent que el meu talent està desaprofitat. La premsa no volia saber res de mi. Les institucions no em volien. Com és que els japonesos m'adoren i ací, on visc, no? No sé si és masclisme, falta d'interés, però com més lluite, més viva em sent.

Para Marie Buscatto (2018), encara que les barreres formals i informals dels «mons de l'art» (Becker, 1982) s'han diluït, l'accés al treball en les arts segueix sent una tasca àrdua per a les dones. En altres paraules, el reconeixement del treball artístic de les dones en el si del món de l'art contemporani continua sent un desafiament, no només per les qüestions de gènere pròpies, sinó també pels gèneres musicals que s'adopten, en el sentit que les dones tendeixen a estar sobrerrepresentades en els mitjans de comunicació per a gèneres musicals considerats femenins, com el pop. Atés que hi ha una associació entre gènere musical i gènere, és immediatament obvi que el mateix ocorrerà amb els instruments. Aquesta devaluació va ser esmentada anteriorment per Cathy Claret, que va sostenir que el seu talent estava desaprofitat, i està en línia amb diversos estudis acadèmics que s'han centrat essencialment en aquest punt. En el cas de Claret, és reconeguda per la seua mescla entre el flamenc i la música francesa, però el mateix ocorre amb altres estils, com la música electrònica o el hip hop (Faure, 2004; Reitsamer, 2011).

Sobre aquest punt, Guerra et al. (2018) suggereixen que alguns gèneres musicals, com el rock, tendeixen a reflectir una posició social restringida de les dones i, si bé ja han conquistat un espai d'acció, encara que siga localitzat, la majoria de les dones artistes participen d'imatges tradicionals i estereotipades. Un exemple és l'entrevista de Lady Gaga de 2009,⁸ en la qual parla de la doble moral d'homes i de dones artistes. Darrere de l'afirmació de l'existència d'aquest doble estàndard de representativitat en els mitjans i en la indústria, que distingeix clarament homes i dones, tracem un paral·lel amb l'apartat anterior,

centrant-nos en les maneres de resistència. Un dels principals moviments per a rebel·lar-se contra aquesta falta de reconeixement de les dones artistes va ser el moviment Riot Grrrl, associat al moviment punk, que proposava una manera diferent de conceptualitzar les veus femenines. Tal com ho discuteixen Guerra et al. (2020: 21), això estava relacionat amb alternatives a les «normes convencionals de feminitat». Més recentment, el moviment Riot Grrrl s'ha generalitzat en diverses pràctiques artístiques, com el *netactivisme* o *l'artivisme* (Guerra et al., 2020b), així com en altres gèneres musicals com el funk. L'activista i feminista punk Maritxu Alonso (31 anys) va remarcar que la seua principal preocupació era fer que les dones concedissen visibilitat a altres dones per a contrarestar la invisibilitat latent dels discursos i les produccions femenines.

El més important és rebatre aquest desconeixement dels discursos en què es negava l'existència de la dona en els escenaris dels vuitanta i noranta i com en els llibres no hi ha interès per a retratar les seues històries. Vaig passar la meua adolescència en una zona xicoteta i aïllada de Cantàbria. El punk, amb el seu missatge polític i la seua creativitat, va penetrar en mi i em va arribar a través de les cintes de casset. El punk és una forma de ser tu mateix i trobar el teu espai en el món. És una forma d'expressió que desborda. El punk segueix sent un espai des del qual pots dir el que penses, criticar el sistema, criticar-te a tu mateix i canviar el món.

Les dones en la música continuen tenint papers secundaris. Alonso fins i tot afirma que l'existència d'innombrables dones que pensen en la música, que l'escriuen i la produeixen, però que no xafen els escenaris, ni tan sols en el punk —baluard contra el sistema que s'ha declarat antimasclista com a gènere—, ha seguit perpetuant aquests estereotips. Un pas especialment important és visibilitzar les dones que, en una etapa històrica, van ser pioneres i canviaren aquests rols. Per exemple, en el cas espanyol, podem destacar Begoña Astarriaga, la baixista de la banda Vulpes, un grup de punk basc que va marcar la diferència per ser, entre altres coses,

8 Extret d'una entrevista a Lady Gaga. «Double standards and feminism». Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hbabpdmFST0o>

objecte d'una acusació per part del Ministeri Públic espanyol l'any 1983, després d'una actuació en un programa de televisió.

Quant al paper dels mitjans en la disminució i perpetuació d'aquestes desigualtats de gènere en la indústria de la música, des del principi s'ha vist els mitjans com un lloc de provocació en relació amb el poder polític, econòmic i cultural. Tanmateix, aquesta lògica de contestació no ha sigut recurrent en la societat espanyola, al contrari, ha contribuït a una infrarepresentació de les dones artistes i de la seua obra, cosa que s'ha traduït en la persistència d'estereotips de gènere, molt d'aquests arrelats a les idees d'un règim polític opressor. Quan parlem d'estereotips no només ens referim a les característiques físiques, sinó també a altres elements, com les habilitats artístiques (Buscatto, 2018). Les dones que actuen fora de l'univers del pop tenen nombroses dificultats per a ser qualificades d'artistes *universals*, *de referència* o *famoses mundialment*. En efecte, l'escolta successiva i sistemàtica d'aquestes representacions pot convertir aquests artistes en els primers a desvalorar la seua pròpia obra (Buscatto, 2007). L'etiquetatge que es fa i s'atribueix a l'obra de les dones entrevistades va precisament en la línia de l'apartat anterior, en el sentit que limita les eixides professionals i el progrés dins de les seues carreres artístiques, com podem veure en el cas de Susana Sheiman, una compositora i cantant de jazz de 48 anys:

En el meu cas, estic encasellada per a cantar un estil específic a causa de la meua edat, no tinc accés a la música moderna. La masculinitat en el jazz és una norma. Acabe de veure el documental *Twenty Feet from Stardom* que mostra les dones en el paper de *showgirls* en aquestes bandes. La pel·lícula mostra una dona que va gravar una cançó i no se li acredita el seu treball.

Encara més, sobre la invisibilitat de les dones en els mitjans, Andrea Motis, una trompetista i cantant de 26 anys, va brindar una imatge clara de l'escena de jazz en la qual les dones representen només el 13 % dels intèrprets:

Invisibilitat? Hi ha moltes dones que estudien jazz, però són molt poques les que el toquen. Això es veu reflectit en els pocs caps de cartell dels festivals, a pesar de com de nombroses són a les escoles.

És important assenyalar que els mitjans de comunicació juguen un paper clau en la difusió de continguts que categoritzen les dones artistes segons la seua imatge estètica i els seus cossos. La profunda estigmatització i pressió a la qual es veuen sotmeses les dones (i els seus cossos) va en línia de les dades referides en l'informe de l'Associació MIM (2020), ja que revelen que les dones només poden posicionar-se dins de la indústria musical durant un període mitjà de 15 anys, després del qual la majoria són considerades massa majors i estèticament poc atractives als ulls de la indústria i del públic masculí. De fet, Tim Wray (2003) afirma que els productes artístics, en la seua majoria, encaixen en la lògica de complaure els homes heterosexuales. De fet, Susan Sheiman va destacar que, en el cas específic del jazz:

Per a les dones, el tema de la imatge exerceix una pressió terrible i injusta. En canvi, per als homes ni tan sols es qüestiona. Això provoca que les dones amb veus extraordinàries acaben dedicant-se al doblatge o a la publicitat perquè el seu aspecte físic no s'ajusta a la norma.

Aquest extracte de Susana Sheiman s'entrellaça amb l'opinió d'una altra entrevistada, Tesa, cantant de rap de 39 anys, en el sentit que argumenta que tots els segments de la població, incloses, per exemple, les dones rurals, han de representar-se. En altres paraules, Tesa es veu a si mateixa com una artista que pretén, a través de la seua expressió artística, promoure missatges de protesta. Per exemple, podem destacar la seua cançó *Dones* de 2018, creada en col·laboració amb altres artistes femenines (Andrae, JazzWoman i Eryfukksia), totes guiades per les mateixes ideologies. En aquest sentit, Tesa va manifestar el següent:

Crec en la igualtat; m'agrada la gent i sempre ho he expressat amb un missatge de protesta. M'agrada donar visibilitat a la gent del camp,

desmitificar la idea que la gent dels pobles xicotets és analfabeta. En el tema de les dones del camp, he de reivindicar-les com a valentes i lluitadores. En tot el món veiem exemples d'una sororitat de dones unides contra l'adversitat i sobrevivint. No hem d'infravalorar aquesta cultura. Estic molt orgullosa de la meua condició de dona d'una zona rural. Referents? Em rodege de moltes dones i col·labore amb elles i tinc molta sort. Reclame el lloc de la dona a l'escenari. Què passaria si les dones tinguessen el poder? Tot seria millor.

A pesar de l'existència d'aquestes opinions negatives sobre la visibilitat (o falta d'aquesta) de les dones en l'entorn artístic, són pocs els estudis que ens mostren com són discriminades aquestes dones. Si abans parlàvem de la dificultat d'accés de les dones a llocs de lideratge en la indústria musical, la directora del festival Músiques Sensibles⁹, Cristina Torres, mànager, productora, directora i coordinadora de concerts, festivals i esdeveniments de 47 anys, així ho va confirmar i ens va parlar una mica sobre la seua experiència personal:

El festival Músiques Sensibles [que ella organitza] està representat de manera igualitària en la seua programació, amb un 50 % de dones en cartell. Com a dona, clar que he patit discriminació de gènere. Les preguntes típiques són: on està el teu cap? Has fet tot això sola? Jo no era conscient dels prejudicis; eren una espècie de situacions estranyes [en les quals] o rius o plores. Parle de prejudicis també entre els joves.

D'altra banda, unes altres entrevistades també van esmentar que la pandèmia podria ser, potencialment, un moment propici perquè el sector cultural canvie, en el sentit que hi hauria un canvi de paradigma, motivat en part per la presència creixent de dones en les xarxes socials. Georgia Taglietti, 56 anys,

directora de comunicació i digital del festival Sónar,¹⁰ va comentar el següent:

La pandèmia de la COVID-19 ha suposat un important canvi de paradigma laboral per al món de la cultura. Un abans i un després que planteja interrogants importants sobre les coses intangibles. Necessitem reflexionar sobre els béns culturals com un sentiment intrínsec que cal protegir, a més d'un sector econòmic. Les perspectives laborals són les que determinaran les condicions sanitàries. El futur depèn de cadascun de nosaltres, de com volem reconstruir, remodelar, projectar i evolucionar.

En el cas de Georgia, cal assenyalar que encaixa en un dels perfils que recull l'informe de l'Associació MIM (2020), ja que ocupa un lloc de direcció i gestió d'un gran esdeveniment, el festival Sónar. De fet, la majoria de les nostres entrevistades pertanyen a la classe mitjana-alta. Estem parlant de dones que han rebut classes de música i han tingut accés a una educació especialitzada. De fet, aquestes condicions, que han guiat la carrera de les nostres entrevistades, denoten també qüestions desiguals, perquè si estiguéssim parlant de dones artistes d'altres procedències probablement estaríem davant d'altres mirades i dificultats.

Els mitjans de comunicació, juntament amb les xarxes socials, tenen la consideració, actualment, de guardians del panorama artístic i cultural contemporani i de determinants per a assegurar l'èxit o no d'una artista. Tanmateix, les xarxes socials també s'han convertit en un espai per a la masculinitat en el sentit que han adoptat un llenguatge de gènere que construeix narratives i ideals sobre les dones. El fet que les dones artistes lideren les seues carreres i prenguen decisions artístiques, una política que es fomenta i preserva a Suècia, per exemple, es veu com una cosa

⁹ Aquest és un festival que combina la cultura i la música amb la responsabilitat social i la ciutadania, així com la innovació. Pretén posar la cultura i la música al servei de la societat perquè són vistes com a elements que afavoreixen el desenvolupament. Més informació en: <http://www.musiquessensibles.com/el-ciclo>.

¹⁰ Un festival de música, creativitat i tecnologia. És un dels majors festivals espanyols de música electrònica i arribarà a Portugal l'any 2022. Més informació en: <https://blitz.pt/principal/update/2021-05-28-Festival-Sonar-vem-para-Portugal-f177fc90>.

estranya a Espanya. En aquest sentit, Gigi McFarlane, cantant de soul, guitarrista i compositora de 33 anys, va reconèixer que el camí no havia sigut fàcil per a ella, particularment pel que fa a la discriminació de gènere; tanmateix, diu: «Ser dona m’ha facilitat les coses». Un artista masculí en la mateixa situació és vist com un artista innovador, capaç i un exemple a seguir. Quan ens referim a una dona, se l’etiqueta com a incapaç. Aquests són exemples lamentables que reconeixem en països amb economies més dèbils i amb una absència de consciència social sobre la igualtat de gènere. En l’àmbit de les nostres entrevistes, una referència va ser constant: el fet que s’hi done una enorme importància al treball i al suport d’altres dones: trobar les dones amagades i acabar amb la seua invisibilitat.

Wom’s Collective¹¹ (cinc compositores de pop-soul de 25 a 35 anys) va ser creat per Judit Neddermann, una cantant i compositora de 30 anys, per a emfatitzar el poder de les dones:

Podem parlar de dones de diferents orígens, com en la cançó sobre la mare primerenca, la dona que s’empodera amb altres dones o la cançó sobre l’amistat entre dues dones.

Les dissenyadores i fotògrafes de l’àlbum de Judit Neddermann, així com la seua mànager, van ser dones que creuen que la indústria de la música, en la seua forma tradicional, està obsoleta i que hi ha una necessitat urgent, potser impulsada per la pandèmia, d’actualitzar-se i reinventar-se, tornant-se digital. Simultàniament, les produccions d’aquestes dones també poden entendre’s com a formes de resistència (Guerra, 2020b, 2021), principalment a través de l’ús o reapropiació de certs gèneres musicals profundament masculinistes, com es va mencionar anteriorment. És el cas del col·lectiu de dones Las Migas, l’objectiu del qual és l’empoderament femení a través del flamenc. Com diu la cantant, Marta Robles, de 45 anys:

Som conscients que empoderem les dones amb aquesta fusió flamenca, però al mateix temps no podem ignorar que el món del flamenc continua sent molt masculista, encara que com a música siga apassionant. En qualsevol cas, a la gent li agrada veure sobre l’escenari dues guitarristes, una cantant i una violinista. És cert que també som molt actives en les xarxes socials i ens gestionem. Quant al sexisme, crec que l’estem manejant molt bé. Els mitjans tenen molt de respecte pel que fem, i es valora molt que siguem dones i siguem les nostres pròpies caps, cap home ens dirigeix. Continue veient molt més una presència masculina que femenina en tot, no només en la música, sinó a tot arreu, siga esports, música o teatre. O siga, això és el que veig com a espectadora, i no deixa de sorprendre’m.

Quant al tema del gènere musical, la posició que ocupen dones i homes dins d’una banda o en un grup per a un determinat gènere musical també és evidència de desigualtats de gènere (Berkers i Schaap, 2018). Això és encara més evident quan ens centrem en gèneres musicals com el flamenc, en què les dones tendeixen a ser representades com a submises. Percebem que la majoria de les nostres entrevistades estan influenciades pel flamenc, un gènere espanyol tradicional i profundament masculinitzat, i artistes com Mariola Membrives, cantant, actriu i compositora de 43 anys, reblen el clau en parlar d’igualtat de gènere, feminisme i canvi social.

El flamenc —i en general tot— manca de temes d’inclusió. Hi ha dones que són creadores indiscutibles del flamenc, pilars, però és cert que socialment falta consciència per part de persones que es consideren feministes i ens ho posen difícil. Per exemple, quan una dona diu la seua opinió en un grup d’homes, aquests sembla que no escolten i no s’adonen que aquests xicotets detalls són necessaris.

Rusó Sala, autora i compositora mediterrània de 39 anys el concepte d’escriptura de cançons de la qual té arrels mediterrànies, sefardites, andaluses i sud-americanes, diu:

¹¹ Un col·lectiu de dones creat per a dones amb l’objectiu de lluitar pels drets de les dones dins de la indústria de la música.

Treballe en una diversitat de projectes, com per exemple un sobre la maternitat, combinant la poesia amb el detall per la imatge, sempre amb un compromís per la dona i la seua visibilització.

QUE NO ES REPETISCA UN ALTRE *TWENTY FEET FROM STARDOM*:¹² OBSERVACIONS FINALS

Espanya ha sigut un país marcat per la presència d'una dictadura (Guerra, 2020a), és possible identificar un component històric, però també d'ètnicitat i raça, relacionat amb la construcció social de les desigualtats de gènere que avui són tan visibles en diversos sectors d'activitat. Malgrat ser condicions històriques i socials, les desigualtats de gènere han rebut una atenció creixent no només en els camps acadèmics, sinó també en els camps polític, econòmic i cultural. En diversos països, com Suècia, veiem que les societats han avançat cap a una lògica d'igualtat, però a Espanya encara queda molt de camí per recórrer. S'ha fet evident a través d'aquesta investigació que les dones continuen sent invisibles en molts camps de la indústria de la música.

Les dades oficials, com hem vist, enuncien clarament els principals eixos en què es fan notar les desigualtats de gènere. Així ho demostren no només estudis estadístics, sinó treballs acadèmics com els de Berkers i Schaap (2018) i Raine i Strong (2019). A partir de les declaracions de les nostres entrevistades va ser possible concloure que les dones en la indústria de la música guanyen salaris més baixos

en comparació amb els homes, estalvien menys, tenen treballs menys segurs i estables i es troben, en major nombre, en sectors laborals informals. A més, solen tenir carreres més curtes que els homes, a causa de les limitacions mediàtiques i socials que els imposen per motius relacionats amb l'estètica. També tenen més dificultats per aconseguir posicions de lideratge, a pesar d'estar millor preparades que els homes. Al mateix temps, és interessant apuntar que dues de les entrevistades que trobem en aquest article assumeixen posicions de lideratge (en l'Associació MIM i el festival Sónar) i que, no obstant això, reconeixen aquesta desigualtat, així com les limitacions imposades a les dones.

Si bé és cert que aquests problemes han sigut desentanyats per la pandèmia de la COVID-19, va ser possible provar, una vegada més, que, a pesar de tots aquests obstacles i limitacions, aquestes dones artistes continuen trobant maneres de resistir (Fisher i Ryan, 2021), siga a través de treballs independents o a través de la multidisciplinarietat, i així no dependre de la indústria de la música per sobreviure. La majoria de les nostres entrevistades van mencionar que les dones s'havien estat reinventant, precisament perquè reconeixien que la indústria, a pesar de voler-les, no tenia un lloc per a elles. El mateix ocorre amb el cas dels mitjans de comunicació, ja que, si pensem en gèneres musicals com el pop, la figura femenina hi assumeix un lloc destacat, però la majoria de les dones artistes, productores, programadores, gestores, entre altres, continuen allunyades dels mitjans de comunicació convencionals —un aspecte que, com ens van dir les entrevistades, contribueix en gran mesura perquè romanguen invisibles i marginades en una indústria que sembla estar cada vegada més dominada pels homes.

¹² Expressió utilitzada per Susana Sheiman, una de les nostres entrevistades, en el transcurs del treball de camp i que transmet un fort significat.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Alcañiz, M., Querol, V., i Martí, A. (2015). Las mujeres jóvenes en España. (nuevas) precariedades y (viejas) desigualdades. *Ex aequo*, 32, 117-137. <https://doi.org/10.22355/exaequo.2015.32.08>
- Alini, E. (2020). Welcome to the 'she-cession'. Why this recession is different. *Global News*, 9 May. <https://globalnews.ca/news/6907589/canada-coronavirus-she-session>
- Atkinson, A. B. (2015). *Inequality: What can be done?*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bardin, L. (2010). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bayton, M. (1998). *Frock rock: Women performing popular music*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bennett, A., i Guerra, P. (ed.) (2019). *DIY cultures and underground music scenes*. Londres: Routledge.
- Berkers, P., i Schaap, J. (2018). *Gender Inequality in metal music production*. Bingley: Emerald Publishing.
- Bronsoms, A. (2007). *Animals de rock & roll: Una visió musical i social de l'Espanya dels 70*. Barcelona: Editorial Pòrtic.
- Bronsoms, A. (2021). Gender, rock music press & punk feminism: USA, UK, and Spain in the 80s. Memòria de doctorat. Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Buscatto, M. (2018). Feminisations of artistic work: Legal measures and female artists' resources do matter. *Revista Todas as Artes*, 1(1), 21-38. <https://doi.org/10.21747/21843805/tav1n1a2>
- Campo, S. S. (2020). Mujeres, música y liderazgo. *Revista de Estudios de Género*, 51, 111-137. <https://doi.org/10.32870/lv.v6i51.7085>
- Christiansen, C. O., i Jensen, S. B. (2019). *Histories of global inequality: New perspectives*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Clawson, M. A. (1999). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193-210. <https://doi.org/10.1177/089124399013002003>
- Córdoba, J. A., i Ortiz, K. C. (2021). Female participation in Colombian metal: An initial approach. *Metal Music Studies*, 7(1), 159-170. https://doi.org/10.1386/mms_00040_1
- Dashper, K., i Finkel, R. (2020). 'Doing gender' in critical event studies: A dual agenda for research. *International Journal of Event and Festival Management*, 12(1), 70-85. <https://doi.org/10.1108/IJEFM-03-2020-0014>
- de Boise, S. (2017). Tackling gender inequalities in music: A comparative study of policy responses in the UK and Sweden. *International Journal of Cultural Policy*, 25(4), 486-499. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1341497>
- Dunn, E. (2017). *The female lead: Women who shape our world*. Londres: Ebury Digital.
- Everts, R., i Haynes, J. (2021). Taking care of business: The routines and rationales of early-careers musicians in the Dutch and British music industries. *International Journal of Cultural Studies*, 24(5), 731-748. <https://doi.org/10.1177/13678779211004610>
- Faure, S. (2004). Filles et garçons en danse hip-hop: La production institutionnelle de pratiques sexuées. *Sociétés contemporaines*, 55, 5-20. <https://doi.org/10.3917/soco.055.0005>
- Fisher, A., i Ryan, M. (2021). Gender inequalities during COVID-19. *Group Processes & Intergroup Relations*, 24(2), 237-245. <https://doi.org/10.1177/1368430220984248>
- Frith, S., i McRobbie, A. (1979). Rock and sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- George, A., i Bennett, A. (2005). *Case Studies and Theory Development in the Social Sciences*. Cambridge: MIT Press.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Edicions Moratas.
- Griffin, N. (2012). Gendered performance performing gender in the DIY punk and hardcore music scene. *Journal of International Women's Studies*, 13(2), 66-81. <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol13/iss2/6>
- Guerra, P. (2020a). Iberian punk, cultural metamorphoses, and artistic differences in the post-Salazar and post-Franco eras. En G. McKay, i G. Arnold (ed.), *The Oxford Handbook of Punk Rock*. Oxford: Oxford University Press. <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780190859565.001.0001/oxfordhb-9780190859565-e-14>
- Guerra, P. (2020b). The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crises. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31. <https://doi.org/10.1177/1103308819829603>
- Guerra, P. (2021). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30(2), 122-138. <https://doi.org/10.1080/09548963.2021.1877085>
- Guerra, P., Bittencourt, L., i Gelain, G. (2018). 'Punk fairytale': Popular music, media, and the (re)production of gender. En M. Texler Segal, i V. Demos (ed.), *Gender and the media: Women's places* (p. 49-68). Bingley: Emerald Publishing.

- Guerra, P., Hoefel, M. G., Severo Osório, D., i Sousa, S. (2020). Women on the move: Contributions to the aesthetic-political activism approach of Brazilian migrant women. *Cahiers du MIMMOC. Mémoire(s), identité(s), marginalité(s) dans le monde occidental contemporain* [En línia] 21. <https://doi.org/10.4000/mimmoc.5403>
- Guerra, P., Oliveira, A., i Sousa, S. (2021). Um requiem pelas músicas que perdemos: percursos com paragens pelos impactos da pandemia na produção musical independente em Portugal. *Revista O Público e o Privado*, 19(38), 171-198. <https://www.kismifconference.com/2021/05/11/new-article-a-requiem-for-the-songs-we-lost-journeys-with-stops-by-the-impacts-of-the-pandemic-on-independent-music-production-in-portugal>
- Guerra, P., i Ripollés, F. D. V. (2021). Post dictatorships, cosmopolitanism, punk and post-punk in Portugal and Spain. *Popular Music History*. <https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1948755>
- Howard, F., Bennett, A., Green, B., Guerra, P., Sousa, S., i Sofija, E. (2021). 'It's turned me from a professional to a bedroom DJ once again': COVID-19 and new forms of inequality for young music-makers. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 29(4), 417-432. <https://doi.org/10.1177/1103308821998542>
- Lady Gaga (2009). Interview about double standards and feminism. <https://www.youtube.com/watch?v=habpdmFSTOo>
- León, M. (2011). The Quest for Gender Equality. En A. M. Guillén, i M. León (ed.), *The Spanish Welfare state in European Context* (p. 42-57). Londres: Routledge.
- Martínez, J. E. P. (2021). *Radio y mujer (España, 1960–1975): En las ondas de radio nacional*. Madrid: ABADA.
- McRobbie, A. (1991). *Feminist and youth culture. From Jackie to Just Seventeen*. Basingstoke: Macmillan.
- McRobbie, A. (2009). *The aftermath of feminism: Gender, culture and social change*. Londres: Sage.
- McRobbie, A. (2013). Feminism, the family and the new 'mediated' maternalism. *New Formations*, 80, 119-137. <https://doi.org/10.3898/newF.80/81.07.2013>
- McRobbie, A., i Garber, J. (1997). Girls and subcultures. En K. Gelder, i S. Thornton (ed.), *The subculture reader* (p. 112-120). Londres: Routledge.
- Molero, F. (2009). *Mujer y liderazgo en el siglo XXI*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Muñoz, R. G. (2018). *Investigación joven con perspectiva de género III*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Estudios de Género.
- Paule, M., i Yelin, H. (2021). 'I don't want to be known for it': Girls, leadership role models and the problems of representation. *European Journal of Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1177/13675494211004595>
- Ragin, C. (2008). *Redesigning social inquiry: Fuzzy sets and beyond*. Chicago: Chicago University Press.
- Raine, S., i Strong, C. (2019). *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change*. Londres: Bloomsbury.
- Ramos, P. L. (2003). *Feminismo y música. Introducción Crítica*. Madrid: Narcea.
- Reddy, V., Zondi, N., i Mkhize, G. (2020). Gendered and feminist inequalities: A review and framing notes. *Agenda*, 34(1), 1-13. <https://doi.org/10.1080/10130950.2020.1767887>
- Reitsamer, R. (2011). *Young women, new technologies and music production*. Conferencia en el seminario Young Women in Movement: Sexualities, Vulnerabilities, Needs and Norms. Londres: Goldsmiths College.
- Ridgeway, C. L., i Correll, S. J. (2004). Unpacking the gender system: A theoretical perspective on gender beliefs and social relations. *Gender and Society*, 18(4), 510-531. <https://doi.org/10.1177/0891243204265269>
- Sandberg, S. (2014). *Ban bossy: Encourage girls to lead*. <http://banbossy.com>
- Skillset (2010). *Women in the creative media industries*. http://www.creativeskillset.org/uploads/pdf/asset_15343.pdf?3.
- Strong, C. (2011). Grunge, riot grrrl and the forgetting of women in popular culture. *The Journal of Popular Culture*, 44(2), 398-416. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00839.x>
- Strong, C., i Canizzo, F. (2019). Qualified careers: Gendered attitudes towards screen composition education in Australia. En S. Raine, i C. Strong (ed.), *Towards gender equality in the music industry: Education, practice and strategies for change* (p. 59-72). Londres: Bloomsbury.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures: Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.
- Tilly, C. (1998). *Durable inequality*. Berkeley, CA: University of California Press.
- West, C., i Zimmerman, D. H. (1987). Doing gender. *Gender and Society*, 1(2), 125-151. <https://www.jstor.org/stable/189945>
- Women in the Music Industry (2020). *Estudio de Género en la Industria de la Música en España*.

Wray, T. (2003). The queer gaze. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität Weimar*, 4, 69-73. <https://doi.org/10.25643/bauhaus-universitaet.1267>

Wych, G. M. (2012). Gender and instrument associations, stereotypes, and stratification: A literature review. *Update: Applications of Research in Music Education*, 30(2), 22-31. <https://doi.org/10.1177/8755123312437049>

NOTA BIOGRÀFICA

Angels Bronsoms

Angels Bronsoms té un doctorat en Comunicacions i un màster en Gènere i Comunicacions (ambdós de la Universitat Autònoma de Barcelona), així com un màster en Moda i Luxe (de la Global Business School de Barcelona). Té experiència en el circuit del periodisme musical, participa freqüentment com a oradora en esdeveniments públics relacionats amb dones en música i es troba actualment investigant en l'apartat del gènere en la indústria de la música. Per últim, és autora del llibre *Animals del Rock & Roll*.

Paula Guerra

Paula Guerra és professora de sociologia a la Universitat de Porto i investigadora a l'Institut de Sociologia per la mateixa universitat, així com professora associada adjunta al Centre Griffith per a la Investigació Social i Cultural a Austràlia. També forma part d'altres instituts d'investigació nacionals i internacionals, i també és fundadora i coordinadora de la xarxa All the Arts: Xarxa Luso-Afro-Brasilera de Sociologia de la Cultura i les Arts, a més de ser la fundadora i coordinadora del projecte Keep it Simple – Make it Fun (KISMIF; fes-ho simple, fes-ho divertit) i coordinadora de la Conferència Internacional KISMIF.



Les desigualtats de gènere en la indústria de la música a Espanya. Un estudi de metodologia mixta

Miguel Ángel G. Escribano

UNIVERSITAT CARLOS III DE MADRID. DEPARTAMENT D'HUMANITATS: FILOSOFIA, LLENGUATGE I LITERATURA

migile@hum.uc3m.es

ORCID: 0000-0003-2456-9309

Dafne Muntanyola-Saura

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA. DEPARTAMENT DE SOCIOLOGIA

dafne.muntanyola@uab.cat

ORCID: 0000-0002-2684-9577

J. Ignacio Gallego

UNIVERSITAT CARLOS III DE MADRID. DEPARTAMENT DE PERIODISME I COMUNICACIÓ AUDIOVISUAL

juanignacio.gallego@uc3m.es

ORCID: 0000-0002-7604-0450

Rebut: 17/09/2021

Acceptat: 02/03/2022

RESUM

En l'actualitat de la indústria musical, moltes dones treballadores viuen experiències d'injustícia i desigualtat que, percebudes o no, estan causades per i afecten simultàniament el sistema de relacions de producció i la vida quotidiana. I aquestes experiències ja es fan evidents des de l'estat de desconeixement que comporta la inexistència de bases de dades i registres de les activitats econòmiques per gènere en aquesta indústria. S'intenta respondre així a una pregunta: com podem investigar les possibles experiències d'injustícies i desigualtats de gènere quan no hi ha registres oficials que ens aclarisquen les estructures bàsiques que ordenen les relacions de producció que afecten la vida quotidiana? Més encara quan avui hi ha evidències de sobra de la desigualtat històrica de les dones enfront dels homes en el terreny laboral. La metodologia mixta respon, per tant, a la situació d'injustícia i ignorància epistèmica que subjau en la present estructura de relacions laborals i conciliació familiar, i permet fer una anàlisi exploratòria i descriptiva de la seua situació des de tal premissa inicial. L'objectiu d'aquest article naix de la necessitat de presentar i justificar l'ús i els procediments d'una metodologia mixta de caràcter qualitatiu i quantitatiu com a eina necessària per a abordar la recerca sobre la situació de la dona treballadora de la indústria musical a Espanya.

Paraules clau: injustícia epistèmica; desigualtat de gènere; música; metodologia mixta

ABSTRACT. *Gender inequalities in the music industry in Spain. A mixed methodology study.*

In today's music industry, many female workers live experiences of injustice and inequality that, perceived or not, are caused by and simultaneously affect the system of production relations and daily life. Such experiences are already evident from the state of ignorance that comes with the lack of databases and records of economic activities separated by gender in this industry. This

paper attempts to answer a specific question: how can we investigate the possible experiences of gender injustices and inequalities when there are no official records to shed light on the basic structures that order the production relationships that affect daily life? This question is even more important when there is now ample evidence of the historical inequality of women compared to men in the labour market. Therefore, the mixed methodology used in this work responds to the injustice and epistemic ignorance that underlies the present structure of labour relations and the reconciliation of family life, allowing an exploratory and descriptive analysis of their situation from this initial premise. The aim of this article was to present and justify the procedures required to implement a mixed qualitative and quantitative methodology as a tool required to address research on the situation of female workers in the music industry in Spain.

Keywords: epistemic injustice; gender inequality; music industry; mixed methodologies

SUMARI*

Introducció

Delimitant la qüestió de la desigualtat

La problemàtica subjacent i un nou marc epistemològic per a la qüestió

- La metodologia mixta com a resposta a la problemàtica situació del desconeixement

El disseny de la investigació

Resultats de la investigació

Conclusions

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Miguel Ángel Gil Escribano. Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura. C/ Madrid, 126, 28903, Getafe (Madrid).

Citació suggerida / Suggested citation: Gil Escribano, M. Á., Muntanyola-Saura, D., i Gallego, J. I. (2022). Les desigualtats de gènere en la indústria de la música a Espanya. Un estudi de metodologia mixta. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 43-60. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.3>.

INTRODUCCIÓ

Aquest article naix de la resposta que es va donar a una pregunta simple: quina és la situació de la dona treballadora de la indústria musical a Espanya? A l'empara de l'associació Mujeres de la Industria Musical (MIM) i de la Universitat Carlos III de Madrid, vam començar, el 2019, a elaborar una recerca que donés resposta a tal pregunta. Situació que s'hauria agreujat avui en dia, intuïm, després d'una pandèmia mundial que ha afectat tots els sectors econòmics de les societats, però sobretot aquells que se circumscriuen al voltant de la indústria de l'oci cultural. D'altra banda, tota injustícia social es correlaciona amb el que podem anomenar una injustícia epistèmica (Fricker, 2007; Medina, 2013), en la qual se circumscriuen el desco-

neixement i la incapacitat de donar nom i atribuir un sentit a les experiències de desigualtat i injustícia que són viscudes, amb la qual cosa s'impedeix el reconeixement de les possibles relacions de dominació que es fan presents (Young, 2000 [1990]).

D'aquesta manera, el problema principal al qual ens vam veure abocats va ser el de la inexistència de registres i bases de dades oficials que ens mostressen el context estructural de la dona, la distribució de posicions en la indústria musical, salaris i altres variables sociològiques. És a dir: ens trobem davant d'un buit d'informació sobre elles, des de l'àmbit de les fonts, que pugui descriure l'estructura poblacional. Com reconèixer els problemes de desigualtat i les injustícies

*Article traduït per Julia Salas Ballesteros

quan no hi ha fonts a les quals recórrer per a conèixer les formes materials i fonamentals de les relacions de producció i reproducció social?

Desconeixement i ignorància es van convertir, així, en el problema principal, la qual cosa ens va obligar a replantejar la recerca, en termes tant epistemològics com metodològics, cap a una anàlisi tant exploratòria com descriptiva de l'univers i la població que s'investigaven, a més d'una anàlisi qualitativa de les experiències relatades per les agents d'aquesta indústria. L'objectiu d'aquest article és presentar com vam donar resposta, mitjançant tècniques de mètodes mixtos, al descobriment d'aquesta altra qüestió subjacent en les relacions de desigualtat que afecten les dones en el món laboral, partint de la hipòtesi inicial que elles, igual que ocorre amb altres indústries i el mercat laboral en general, es troben en una situació de desigualtat tan històrica com present, de manera que les probabilitats que les dones assolisquen determinades posicions laborals i socioeconòmiques són inferiors que en el cas dels homes, malgrat tenir, fins i tot, una millor preparació.

DELIMITANT LA QÜESTIÓ DE LA DESIGUALTAT

La situació de les dones dins de les diferents indústries culturals ha sigut objecte de debat des de fa ja algun temps, fins al punt de portar la UNESCO, el 2019, a instar que els estats adoptessin, d'una banda, mesures de suport a la labor i presència de la dona en totes les activitats pròpies de la indústria cultural relatives a la creació i la producció de béns i serveis culturals, així com a l'elaboració d'un marc jurídic i legislatiu d'acord amb la necessitat d'una major igualtat de gènere. I, d'altra banda, a desenvolupar sistemes de seguiment que avaluessen els nivells de representació, participació i accés de la dona als diferents sectors i estructures de la indústria cultural, amb l'objectiu d'aconseguir que les «legislacions nacionals i internacionals sobre drets humans i llibertats fonamentals s'implementen i promoguen la igualtat de gènere i la llibertat artística» (UNESCO, 2019).

Aquesta iniciativa institucional, que a grans trets podríem enquadrar dins de les polítiques de reconeixement i redistribució (Fraser, 1990), prové dels diferents estudis i recerques que s'han produït en les últimes dècades al voltant de la situació d'injustícia que experimenten les dones per a emancipar-se i desenvolupar-se individualment en igualtat de condicions respecte als subjectes masculins. Trobem, així, les recerques que ens parlen de l'existència del fenomen social anomenat sostre de vidre (*glass ceiling*). Aquest és un terme metafòric que va aparèixer per primera vegada el 1986 en *The Wall Street Journal* i que descriu les dificultats amb què es troben les dones qualificades per a ascendir professionalment de la mateixa manera que un home (Sarrió, Barberá, Ramos, i Candela, 2002; Cotter, Hermsen, Ovadia, i Vanneman, 2001; Faniko, Ellemers, Derks, i Lorenzi-Cioldi, 2017). Es tracta d'una realitat estadística que evidencia les trajectòries laborals d'homes i dones en qualsevol sector en la forma d'un diagrama de tisora. Globalment en tots els sectors, en termes de formació, les dones superen els homes, però, quan arriben a nivells intermedis de la carrera professional, els homes segueixen una trajectòria ascendent, mentre que les dones, en edats associades a la maternitat, s'estanquen o desapareixen.

Aquestes diferències en els comportaments de promoció laboral s'han anomenat també *leaky pipeline* (canonada que perd),¹ perquè algunes d'aquestes dones passen de jornada completa a jornada parcial, i fins i tot deixen el mercat laboral per un temps més o menys llarg i fins i tot definitiu (Jiménez i Fernández, 2016; Vázquez-Cupeiro, 2015; Clark Blickenstaff, 2005). També hi ha l'*sticky floor* (terra apegalós), perquè les dones que segueixen a jornada completa no modifiquen el seu lloc de treball, per la qual cosa no assumeixen càrrecs de més responsabilitat i semblen renunciar a estratègies de promoció (Dueñas Fernández, Iglesias Fernández, i Llorente Heras, 2014; Gómez Escarda, Hormigos Ruiz, i Pérez Redondo, 2016; Yap i Konrad, 2009). I, en últim

1 El Centre de Terminologia TERMCAT de la Generalitat de Catalunya arreplega una traducció més explicativa d'aquest terme: «fuga de talent femení».

lloc, cal esmentar l'anomenada «segregació horitzontal» (Bezunartea-Valencia, Caro-González, i García Gordillo, 2014) com a pràctica per la qual les dones són relegades a determinats llocs de treball quan es considera que, pel seu gènere, són més aptes o apropiades per a acomplir funcions secundàries o assistencials (Barberá, Dema, Estellés, i Devece, 2011; Ibáñez, 2017).

A Espanya, les lluites contra la discriminació directa, com ara el comiat o la no contractació de dones embarassades, la paritat en els permisos de paternitat i la igualtat de salaris, etc., són ja de domini públic i suposen una realitat tant a la majoria de les institucions públiques com en empreses privades. Tanmateix, malgrat això, tal com Torns et al. (2002) posen de manifest, encara hi ha molt camí per recórrer per a comprendre l'existència dels fenòmens d'injustícia i desigualtat referenciats. Més encara si és possible en les indústries culturals i en la musical en particular.

Dins d'aquest sector cultural trobem avui treballs importants de referència com el que l'EENCA va presentar el 2019.² En aquest treball es recopilen dades de diversos estudis previs que estableixen un clar marc de desequilibri en el sector musical a escala global. En aquest estudi s'esmenten les estadístiques de bretxa salarial al Regne Unit, on el govern recopila per llei dades de les empreses de més de 250 treballadors i que el 2019 mostren una bretxa del 29 % de mitjana en les tres principals cases discogràfiques (Universal, Sony i Warner).³ Així mateix, UK Music, l'organisme de representació de la indústria musical britànica,

va presentar l'informe quantitatiu de diversitat de la força de treball en la indústria musical britànica. Però resulta ser un treball que es limita a donar percentatges d'ètnia i sexe dins de la indústria musical (UK Music, 2018). També el 2018, l'Annenberg Inclusion Initiative va publicar un altre treball sobre inclusió en l'estudi de gravació, en el qual es treballava sobre qüestions de gènere i ètnia d'artistes, compositors/ores i productors/ores en 600 cançons de 2012 a 2017. El titular de l'estudi en aquest aspecte era clar: «Women are missing in the music industry creative roles», amb un percentatge del 22,4 % de dones artistes, un 12,3 % de compositores i un 2 % de productores (Smith, Choueiti, i Pieper, 2018) en les cançons analitzades. L'associació Women in Music del Canadà va presentar el 2015, sota el títol *A profile of Women Working in Ontario's Music Industry* (Women in Music & Nordcity, 2015), una enquesta feta a homes i dones que ajuda a presentar un perfil de la treballadora de la indústria musical a la regió d'Ontario i que destaca per dedicar-se, majoritàriament, als rols de màrqueting i promoció, producció d'esdeveniments i mànagers, amb una infrarepresentació important en els rols de producció musical i de desenvolupament de negoci. Quant als càrrecs directius, mostrava que només un 23 % estava ocupat per dones, i un 48 % de les empreses enquestades no comptaven amb dones en els càrrecs executius.

A Espanya, el debat sobre la qüestió de la desigualtat de gènere en aquest àmbit s'ha incrementat en els últims anys, sobretot per la mobilització de les dones mitjançant diferents grups de pressió i associacions (Marinas, 2019). Entre la societat civil destaca l'entitat que ha impulsat aquest treball, l'associació Mujeres de la Industria de la Música (MIM), l'associació Clásicas y Modernas, l'associació Mujeres en la Música, l'Asociación de Mujeres Creadoras de Música en España i la Fundació SGAE. Això ha estat acompanyat de la realització de recerques sobre la situació de la dona en les orquestres simfòniques (Soler, 2017; Noya i Setuain, 2010) o l'estudi *¿Dónde están las mujeres en la música sinfónica?* (Asociación Clásicas y Modernas, 2019), impulsat per l'associació Clásicas y Modernas, l'associació Mujeres

2 *Gender gaps in the Cultural and Creative Sectors (with the exception of the audio-visual sector)*. La European Expert Network On Culture and Audiovisual s'estableix l'any 2015 com un consorci entre la consultora Panteia i l'SMIT (Studies in Media, Innovation and Technology) de la Universitat Vrije de Brussel·les. Compta amb finançament de la Comissió Europea.

3 Es pot aprofundir en aquestes xifres en la notícia següent: <https://www.musicbusinessworldwide.com/revealed-what-major-labels-are-paying-women-compared-to-men-in-the-uk/> (musicbusinessworldwide, 2019). A més, es pot consultar l'informe generat per Warner Music sobre bretxa salarial: https://www.wmg.com/sites/g/files/g2000004716/f/201904/WARNER%20MUSIC%20UK_GPG_REPORT_2019.pdf (Warner Music Group, 2019).

en la Música, l'Asociación de Mujeres Creadoras de Música en España i la Fundació SGAE. A més, la musicòloga Pilar Ramos va presentar el 2010 un treball interessant de problematització en el seu article *Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música* (Ramos, 2010). O el treball fet el 2017 pel col·lectiu Mujeres y Música sobre percentatge de dones artistes en festivals de música a Espanya. També cal destacar el debat sobre el masclisme en els mitjans de comunicació (Diagonalperiodico.net, 2013; Rockdelux.com, 2013), abordat, entre d'altres, per Rodríguez, G. S. (2008) o Gonem, F. R. (2012). O en el cas de mitjans de comunicació en Internet, Ureta, A. (2005).

LA PROBLEMÀTICA SUBJACENT I UN NOU MARC EPISTEMOLÒGIC PER A LA QÜESTIÓ

Malgrat els treballs esmentats, a Espanya hi ha poques recerques acadèmiques que han tractat la situació de la dona en la indústria musical en particular; la majoria dels treballs de referència són aquells elaborats en l'àmbit internacional, que ens mostren la present estructura material de les desigualtats en la indústria en qüestió.

Mentre que, a escala estatal, només trobem estadístiques com les que elabora el Ministeri de Cultura i Esport, que, en l'*Anuari d'estadístiques culturals* (Ministeri de Cultura i Esport d'Espanya, 2019a), afirma que, el 2018, les dones ocupaven el 45,5 % del total de treballs culturals, i, respecte als usos i consums, afirmava, en l'*Enquesta d'hàbits i pràctiques culturals 2018/2019* (Ministeri de Cultura i Esport d'Espanya, 2019b), que el 69,5 % de les dones sol escoltar música cada dia, enfront del 71,6 % dels homes. Això no obstant, ni la Classificació nacional d'activitats econòmiques de l'Estat espanyol (CNAE), ni tampoc les enquestes esmentades, ni organismes com l'Institut Nacional d'Estadística (INE) ofereixen dades sobre el que es podria anomenar indústria musical, és a dir, els seus agents, les seues activitats, les posicions directives, així com un registre per gènere de les seues condicions laborals. Ni molt menys una perspectiva

qualitativa de l'experiència de desigualtat i les seues implicacions en la vida quotidiana, en l'agència diària ni en les expectatives d'aquestes treballadores.

Observem així que, a més dels fenòmens de desigualtat i injustícia ja esmentats que afecten les dones, hi subjau un altre problema que no s'ha tingut en compte i repercuteix també en les recerques acadèmiques que són i podrien ser elaborades. I és que a Espanya existeix, en primer lloc, una dificultat notable per a reconèixer i comprendre una situació material i objectiva de la dona en la indústria musical, que resulta de com les institucions públiques i privades recaptin, ordenen i registren la informació del sector socioeconòmic de l'àmbit musical. I, en segon lloc, hi ha pocs estudis que exploren els aspectes qualitatius de l'experiència, com ara el coneixement, les expectatives, les decisions i els imaginaris presents en l'agència quotidiana i els relats de vida de les treballadores del sector de la indústria musical, així com sobre la situació estructural de desigualtat en què es troben immerses. I partim de la hipòtesi que això dona lloc a una situació d'injustícia epistèmica i simbòlica (Fricker, 2007), ja que es dificulta el reconeixement de les formes de desigualtat i discriminació objectives que s'experimenten en la indústria musical.

Fins ara, a Espanya s'incomplixen les mesures proposades per la UNESCO el 2019, un marc que arreplega el sentit de la injustícia i el rebuig a la premissa de la neutralitat política de qualsevol estat, ja que aquesta situació reproduceix formes d'ignorància epistèmica (Medina, 2013) sobre com les estructures socials i culturals històriques han perjudicat la llibertat i la igualtat de la dona respecte a l'home, en termes de reconeixement i redistribució (Fraser i Honneth, 2006; Hess i Ostrom, 2007), limitant el seu accés als llocs i les funcions socials més rellevants per a la societat (Mackinnon, 1987; Kymlicka, 1995).

El fet que ni l'Estat ni les institucions de la societat civil tinguen registres de les distribucions per gènere de les variables sociològiques de les relacions laborals de la indústria musical, en primera instància, perjudi-

ca seriosament la capacitat de conèixer, reconèixer i intervenir sobre les relacions històriques i presents de desigualtat de gènere i les possibles mesures de conciliació (Radcliffe Richards, 1980; Carrasco et al., 2003; Treas, 2008; Ajenjo i García, 2014; Moreno, 2015). És a dir, això és fonamental per a poder comprendre la discriminació en el món laboral, atès que, per a evitar els problemes de la injustícia epistèmica i simbòlica sobre la dona, hem de poder comprendre al nostre torn els factors culturals que construeixen la divisió sexual del treball dins i fora de l'horari laboral. I sense aquests registres, descobrir les experiències subjectives dels subjectes, i fins i tot el subjecte de recerca mateix, resulta bastant complicat.

Les pràctiques i els discursos professionals no són fixos, sinó que canvien i es transformen segons el temps i el lloc per mitjà de la interacció social. Per tant, si en la conciliació entre la vida personal i laboral entra en joc el reconeixement del treball de cures, en la indústria musical és necessari explorar el reconeixement de les dones com a professionals capaces d'exercir càrrecs d'autoritat, en qualitat d'expertes en el seu camp (Del Val et al., 2014). Això és degut també a allò que l'antropòloga Victoria Sau ja assenyalava: que «les senyes d'identitat i cultura són causades per categories masculines exclusivament, com si les dones es desperdassen d'un somni en cada generació i trobessen que, mentre dormien, els homes ho havien fet tot» (Sau, 1993: 13) i elles no.

Tot això ens mostra la importància capital de conèixer l'estructura social i epistèmica de la societat, per a comprendre també els relats, les categories i les experiències que s'articulen, ja que no només es reproduïx una relació de desigualtat, sinó que el seu mecanisme principal es troba en el (des)coneixement heretat sobre allò que implica ser dona, les seues capacitats i les possibilitats de la seua agència; però també en allò que s'ignora sobre aquestes experiències de desigualtat. D'aquesta manera, tant el coneixement com la ignorància apareixen com el principal recurs per a l'exercici de la dominació, ja que «la ignorància i l'opacitat actuen en connivència o competeixen amb el saber en l'activació de corrents d'energia,

de desig, de productes, de significats i de persones» (Sedgwick, 1998: 14). Són patrons culturals els que marquen les pautes de reconeixement professional (Sau, 1993; Bryson, 1996).

La metodologia mixta com a resposta a la situació problemàtica del desconeixement

Una vegada contextualitzada la qüestió, el problema principal amb què ens trobem per a investigar sobre la situació de la dona treballadora dins del marc de la indústria musical (IM) ha sigut (i continua sent) la falta d'un cens a Espanya sobre els treballadors i les treballadores de la indústria musical, així com una definició clara de la seua estructura. I, des d'ací, estudis i recerques sobre les experiències d'aquestes injustícies i desigualtats que semblen estar presents en altres indústries.

Els treballs esmentats anteriorment presenten més atenció a l'estructura sociològica de la indústria, i les dades sobre consum i presència de les dones en la indústria musical que reflecteixen quantitativament una situació en la qual elles ocupen en menor mesura els llocs directius, així com les variables estructurals de classe social, nivell educatiu, gènere, origen i edat. Variables que, si bé continuen sent crucials en la constitució d'un marc de treball igualitari en la indústria, no reflecteixen l'experiència viscuda per les treballadores.

El repte que afrontem és, per tant, doble: fer una recerca i anàlisi exploratòria de l'estructura de la indústria i l'univers poblacional per a poder establir una incursió en aquest amb un mínim de rigor, alhora que recopilar i analitzar testimonis sobre les experiències dins d'aquesta estructura. Després, elaborar una metodologia combinada entre tècniques quantitatives i qualitatives semblava ser el protocol òptim, atesa la situació i els objectius, així com per la densitat de la problemàtica abordada (Mendizábal, 2018). Era necessària una enquesta per a poder abordar les dades estructurals subjacents que no hi estan presents, inclosa la distribució per gènere de les variables sociològiques presents en els estudis ja

publicats sobre les qüestions i els fenòmens principals de la desigualtat de gènere; però, sens dubte, tal com s'ha abordat des del nou marc teòric, era molt necessari elaborar una recerca qualitativa amb la qual poder arregar els testimonis i les experiències viscudes i reconegudes dins de l'estructura que s'exploraria.

A més, tal com exposa Greene (2008) en relació amb el marc teòric que hem pogut exposar, la metodologia mixta (MM) és la que millor combina els quatre dominis que fonamenten el mètode: filosofia, tècniques, directrius pràctiques per al disseny de la recerca i compromisos sociopolítics. La MM ens permet dissenyar un marc de recerca apropiat per a la qüestió abordada per la seua flexibilitat i el seu pragmatisme, fonament constitutiu del pluralisme metodològic inherent (Johnson i Onwuegbuzie, 2004), que ens permet captar i comprendre millor les diferents experiències i maneres de veure, sentir i comprendre el món social, i optimitzar així el diàleg tant entre els diferents passos de la recerca —disseny, aproximació a l'objecte, recol·lecció de dades, anàlisi i combinació de tècniques— com entre les diferents veus que es poden fer presents amb aquesta (Mendizábal, 2018; Creswell i Plano Clark, 2007).⁴

Tal com exposa Mendizábal, la MM no és avui una novetat.⁵ I des de l'obra paradigmàtica compilada per

Tashakkori i Teddlie (2003), multitud de treballs i recerques han seguit el deixant d'aquesta metodologia en l'època actual, guiant l'aproximació que els i les investigadores tracen cap a un objecte o fenomen de recerca complex, des d'una perspectiva no lineal i eclèctica. Podem resumir els seus passos i les seues virtuts en els punts següents. Primer, permet acostar-se, recopilar i mesurar un mateix fenomen simultàniament i de manera independent; això redunda en la complementarietat entre mètodes, que permet no només contrastar resultats, sinó també cobrir els buits, les paradoxes i fins i tot les contradiccions que cadascuna de les aproximacions conté, o que no és capaç d'explicar; cada mètode permet, així, millorar el disseny i desenvolupament ulterior de la tècnica —per exemple, una entrevista en profunditat permetria millorar l'elaboració d'una enquesta i viceversa, tal com procedim— (Pole, 2009; Mendizábal, 2018). Amb això s'amplia no només l'abast i l'amplitud de la recerca, sinó també l'expansió, és a dir: obri la recerca a un major rang d'aplicacions en el context sociopolític, econòmic i històric (Morse, 2003).

EL DISSENY DE LA RECERCA

Tal com hem exposat, la dificultat inicial que calia superar és que els nostres subjectes de recerca es definien com una «població oculta», o que podem anomenar de difícil accés —*hard to reach*— (Aldana i Quintero, 2008; Castro i Yáñez, 2012; Baltar i Gorjup, 2012), des del qual extraure una mostra mitjançant les tècniques del mostratge aleatori simple o qualsevol altra tècnica de mostratge probabilístic. Atés el marc, el segon problema és que tampoc no semblava just abordar l'exploració de l'estructura interna de la IM sense tenir presents la comprensió i l'agència dels subjectes que es desenvolupen en la IM. Per tant, havíem de conèixer l'experiència i els problemes reconeguts pels subjectes agents, així com les desigualtats que l'estructura de relacions de producció i reproducció en la IM ens podria oferir de manera objectiva. L'objectivació de l'experiència i l'estructura s'havia d'abordar de manera combinada, per a no caure tant en l'objectivisme empirista (Bourdieu, Chamboredon, i Passeron, 2002) com en el risc del subjectivisme que ja va denunciar

4 Seguint amb Mendizábal (2018: 8), «la premissa central és que l'ús de l'aproximació qualitativa i quantitativa, en combinació, proveeix una millor comprensió dels problemes de recerca que una aproximació» monomètode.

5 És important citar el treball pioner de Yin, R. K. (1984). *Case study research: Design and methods*. Beverly Hills, CA: Sage. També Greene, J. C., Caracelli, V. J., i Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational evaluation and policy analysis*, 11(3), 255-274. A Espanya, podem citar els treballs pioners de Verd, J., i Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa: fases, métodos y técnicas*. Madrid: La Muralla. I també Verd, J. M., i López Roldán, P. (2008). La ciencia teórica y metodológica de los diseños multimétodo. *Empiria, Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 16, 13-42; Bolibar, M. M., i Joel- Lozares, C. (2013). Aplicaciones de los métodos mixtos al análisis de las redes personales de la población inmigrada. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 26.

Mead (Agoff i Herrera, 2019). Per això vam elaborar un primer marc de l'estructura de la indústria musical a partir de la recopilació de dades que l'associació MIM va elaborar des de les seues associades sobre algunes de les associacions principals del sector. El mètode ha consistit a identificar empreses i treballadores per mitjà de MIM. En una segona instància, ens vam posar en contacte amb les empreses i els contactes obtinguts de les primeres i els vam demanar al nostre torn nous contactes dins del sector.⁶ Gràcies a això, hem pogut accedir a més de 90 empreses d'Espanya i 1.547 treballadors i treballadores l'activitat dels quals s'engloba en aquest àmbit de la indústria musical. També hem entrat en contacte amb treballadores autònomes, *freelance* i altres modalitats d'activitat.

Si bé les empreses pertanyents a aquestes associacions, així com els seus treballadors i les seues treballadores, no representen el total de la indústria, sí que ens oferien una fotografia inicial de la distribució de rols laborals per qüestions de gènere, des de la qual trobem la relació següent:

Taula 1 Dades ofertes per AGEDI, AEDEM, APM i ARTE, i recopilades per MIM (elaboració pròpia)

	Dones	Homes	Total
Presidència	96	163	259
Direcció	18	20	38
Operatius	642	608	1250
Total	756	791	1547

Una mirada més àmplia parlaria del sector musical, però la pròpia condició de les associades i els contactes obtinguts a manera de bola de neu ens donen una idea de quina és la població d'estudi i la IM. Parlem d'activitats que intervenen en la circulació de música, siga gravada o en viu. Incloem ací activitats d'empreses, persones o institucions com les següents: creadors i

artistes, associacions, empreses relacionades amb la representació legal, distribuïdores o agregadors digitals, editorials musicals, empreses de màrqueting i promoció, empreses de representació i/o gestió, empreses o locals de música en directe, entitats de gestió, estudis de gravació, festivals de música, segells fonogràfics i botigues de discos o comerç electrònic. A més, cal tenir en compte aquelles activitats no directament vinculades a la indústria, però que hi estableixen sinergies clares: institucions educatives, productores de televisió, cine o publicitat, productores de videojocs o mitjans de comunicació.

Totes aquestes són activitats que, generalment, es trobaven circumscrites en una distribució de posicions funcionals jeràrquiques, les quals ens revelaven una desigualtat de gènere prèvia: si bé hi ha quasi paritat de gènere d'empleats i empleades en la IM (vegeu els totals de la Taula 1), hi ha una majoria masculina la bretxa de la qual s'amplia a favor d'ells en les posicions directives (presidència i direcció) i a favor d'elles en les posicions operatives. Això ens feia intuir, com a hipòtesi prèvia, que l'alta probabilitat que ens trobéssim davant dels fenòmens del sostre de vidre, la canonada que perd, el terra apegalós i la segregació horitzontal fos més que plausible. Però quines dinàmiques, processos i característiques descriuen o feien possible aquesta distribució? I, més important encara: com era experimentada, entesa i reconeguda aquesta distribució desigual, així com les seues possibles característiques? I anant més enllà: com afectava això a les expectatives de vida i els imaginaris socials (Pintos, 1995; Taylor, 2006; Castoriadis, 2007) presents en la vida quotidiana d'elles (i d'ells) i constitutius de l'ordre social?

Acabada ja aquesta primera fase, vam passar a dissenyar, de manera estructural (Ibáñez, 1992; Verd i Lozares, 2016), grups de discussió per a mostrar les produccions discursives de les treballadores, és a dir, les expectatives, les experiències i els imaginaris presents segons els eixos rellevants sociològicament de situació contractual (estable-temporal), edat, nivell educatiu i càrregues familiars. En un pas posterior, aquests havien d'ajudar-nos a dissenyar una enquesta que permetés fer d'aquesta incursió en la població

⁶ Associació de Promotors Musicals (APM), Associació de Productors Musicals d'Espanya (PROMUSICAE), Associació de Representants Tècnics de l'Espectacle (ARTE) i Associació Espanyola d'Editors de Música (AEDEM).

oculta de les treballadores de la IM tant una anàlisi descriptiva com una generalització xicoteta del que era el nostre objectiu inicial: descobrir la situació de la dona treballadora de la IM.

Els grups de discussió es van elaborar, per mitjà de la xarxa ja definida, en funció de les variables estructurals d'edat, tipus de contracte, nivell d'estudis i maternitat, tal com s'han anat arreglant en els estudis ja esmentats en el nostre marc de recerca. Així, vam poder construir quatre grups de recerca la distribució dels quals va ser la següent:

G1: dones amb contracte indefinit, adultes joves (20-40 anys), 50 % amb nivell d'estudis universitaris, 50 % mares.

G2: dones amb contracte temporal o autònomes, adultes joves (20-40 anys), 50 % amb nivell d'estudis primaris o secundaris, 50 % mares.

G3: dones amb contracte indefinit, adultes majors (40-60 anys), 50 % amb nivell d'estudis universitaris, 50 % mares.

G4: dones amb contracte temporal o autònomes, adultes majors (40-60 anys), 50 % amb nivell d'estudis primaris o secundaris, 50 % mares.

Aquests grups es van distribuir entre les ciutats de Barcelona, Madrid, València i Bilbao, conformats per 37 treballadores de la IM —sis, dotze, quinze i quatre persones per cada grup i ciutat respectivament— i empleades en discogràfiques, empreses de gestió, periodistes i tècniques, així com artistes. D'aquesta manera, vam aconseguir un alt grau d'homogeneïtat per edat, nivell d'estudis i situació laboral, però vam trobar una sèrie d'inconvenients que podrien indicar tant una característica intrínseca a la IM o, al contrari, una característica pròpia de la nostra població així aclarida. La situació contractual més precària (més temporalitat), la trobem en el grup de València; en termes de càrregues familiars, s'observen poques maternitats, i la proporció acaba sent de tres a u. En últim lloc, el grup de discussió de Bilbao no va arribar a sis, ja que dues participants no

s'hi van presentar, però es va aconseguir una composició equilibrada i la conversa va ser fluida; i a València es van superar les expectatives per l'entusiasme de les participants, que hi van venir amb companyes d'última hora. Tampoc no va suposar un problema, més enllà d'allargar la transcripció.

L'estructura de la conversa era semioberta. A més, prèviament, vam elaborar un guió que pogués fomentar la discussió entre les participants al voltant de les qüestions del reconeixement, les expectatives i les experiències laborals i personals, repartit en cinc qüestions que s'havien de generalitzar en diferents aspectes. La primera qüestió corresponia a la percepció i valoració subjectiva de la condició femenina en la IM: «Quins avantatges i inconvenients té per a tu el fet de ser dona en la indústria musical?». Des d'ací, l'objectiu era elaborar un debat que ens aclarís el fet relatiu a les posicions funcionals ocupades, els rols exercits, així com la distribució d'aquests per àrees, molt útils per a descobrir el fenomen de la segregació horitzontal i la possible feminització (i masculinització) de determinades posicions funcionals i rols socials.

La segona qüestió abordava la percepció i els imaginaris presents en els factors possibles que determinen la carrera professional: «Quins factors laborals, socials i culturals en un sentit ampli creieu que tenen un impacte més evident en les vostres carreres professionals?». L'objectiu era descobrir la presència i la importància que es reconeixen a les variables estructurals clàssiques per a la trajectòria i la carrera professional, com ara la formació, els anys d'experiència, l'accés al capital social i el *networking* (mentors i contactes personals), la cultura laboral, les càrregues familiars, les formes de contractació (precarietat, temporalitat, salaris, etc.), així com la percepció de la desigualtat en aquests factors.

La tercera qüestió girava al voltant de la percepció del reconeixement professional d'elles, com a treballadores de la IM, per part de la societat: «Rebeu el mateix reconeixement professional que els vostres col·legues homes tant per part del sector mateix com per part del públic?». De nou, la qüestió es relacionava amb les posicions funcionals i els rols exercits, però l'objectiu

no era només que elles parlessen de la seua percepció sobre com eren reconegudes pel seu treball per mitjà de premis, de la seua presència en programacions o la seua presència com a figures mediàtiques, sinó també conèixer els seus referents d'altres treballadores que poguessen ser protagonistes. Dit altrament, ací podríem aclarir si les dones tenen com a referents en el seu imaginari altres dones o, al contrari, eren homes els qui copaven els models i referents que havien de seguir en la seua trajectòria professional.

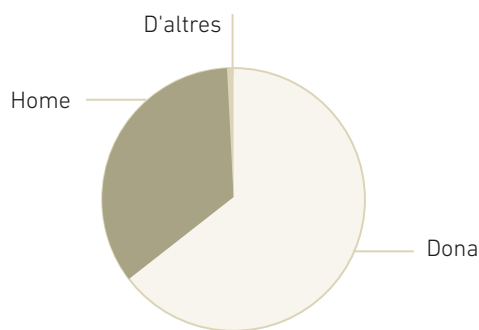
La quarta pregunta tractaria d'indagar al voltant de la qüestió de la conciliació laboral i familiar: «Com afecta el teu treball a la teua vida quotidiana? Com organitzes el teu temps en funció de la teua jornada laboral, les teues responsabilitats i les demandes del teu lloc?». L'objectiu era veure les tensions existents entre els temps de treball productiu, reproductiu, i no treball o oci, prestant especial atenció a la distribució d'horari, i la negociació i dinàmica d'organització de cada *temps vital*, segons les estructures laborals indicades, així com allò a què es renunciava o no per mantenir la carrera professional. Es posava, així, l'accent en allò que podríem anomenar consciència de la *cultura laboral*, sobretot en comparació amb els col·legues masculins.

En cinqué lloc, es volia indagar en la consciència i el reconeixement sobre la desigualtat i la discriminació experimentada sobre els aspectes ja exposats, de posicions i rols exercits, condicions laborals, conciliació, expectatives de canvis, etc.: «Si tinguesses llibertat total per a triar el teu lloc i les teues condicions de treball, què canviaries?». L'objectiu també consistia a conèixer com es construïa la identitat de *dona treballadora*, en termes vocacionals, laborals i familiars, també en relació —no necessàriament en oposició— amb la percepció de la categoria masculina (home treballador). Però, en últim lloc, si no eixia espontàniament en la conversa, es preguntaria sobre la percepció i l'experiència de la discriminació: «T'has trobat amb experiències de discriminació en el treball pel fet de ser dona?».

Ja elaborats els grups de discussió, i de manera simultània a la preparació, gravació i transcripció,

vam passar a l'elaboració d'una enquesta que pogués ser llançada en línia mitjançant la xarxa de contactes i empreses ja establerta. Continuant amb la tècnica de la bola de neu (Baltar i Gorjup, 2012; Verd i Olivé, 1999), vam demanar a les usuàries i als usuaris de les diferents associacions amb les quals havíem contactat que demanessin als seus contactes en la indústria que omplissen l'enquesta. Cal dir que aquesta es va llançar tant per a homes com dones, a fi d'evitar qualsevol biaix de gènere i poder establir un nivell de comparació, a través de la plataforma Survey Monkey; però també amb l'objectiu últim ja explicat d'aproximar-nos a una definició estadística de l'univers poblacional ocult dels i les treballadores de la indústria musical, el contorn social i sociològic, així com les experiències laborals viscudes dins de la IM.

En total, vam obtenir una mostra de 320 (n=320) respostes de la població aclarida, que, tal com hem exposat, en funció de les nostres recerques inicials, estaria conformada per almenys 1.547 persones (N=1.547), entre les quals hi havia més treballadors que treballadores.



Opcions de resposta	Respostes	
Dona	64,06	205
Home	35,31	113
D'altres	0,63	2
TOTAL	791	320

Distribució de la mostra: n=320. Font: elaboració pròpia.

Cal dir també que el compliment de l'enquesta era voluntari, així que les respostes pertanyen a persones que realment tenien algun tipus d'interés a respondre a la qüestió inicial amb què es va presentar: un estudi per a conèixer la situació sociolaboral dels treballadors i les treballadores de la indústria musical. Així mateix, tenia afany exploratori, i podríem descobrir també el nombre de persones la identitat de les quals es declarava fora del marc binari de gènere.⁷ Si tenim en compte els estudis que mostren l'existència d'allò que podem anomenar injustícia hermenèutica i injustícia testimonial (Fricker, 2007), és a dir, la dificultat de les dones per a expressar —i, amb això, prendre consciència de i trencar amb— les situacions i experiències de desigualtat i fins i tot de violència, tant per la seua condició de dependència i la seua posició social com per la por o la inseguretat a ser tractada de manera més injusta per part del seu cercle social —entrant així en una espiral de silenci—, podem assumir que les experiències trobades i arreglades ací són, com a mínim, les situacions mínimes d'un mínim de persones que s'atreveixen a contar les experiències negatives dins del seu ambient laboral (Roco et al., 2013; Hirigoyen, 1999, 2001; Escudero, 2005).

Partint de la premissa que tota opinió recaptada mitjançant una entrevista o un qüestionari naix, en primera instància, de la forma en què es pregunta (Bourdieu, 1973), vam elaborar una bateria de preguntes que, en tot moment, va ser tamisada per l'opinió i les recomanacions de l'associació MIM. Per a elaborar-la, vam voler respondre a una sèrie de qüestions centrals en les experiències de desigualtat i injustícia del nostre marc (sostre de vidre, canonada que perd, terra apegalós i segregació horitzontal),

sota l'experiència resultant de l'elaboració dels grups de discussió.

El primer bloc de preguntes va consistir a abordar l'estructura laboral de la IM, descobrir la distribució de posicions laborals i rols funcionals segons el gènere i conèixer si les posicions més determinants, aquelles en les quals es prenen les decisions sobre què es produeix o què es distribueix, estaven repartides equitativament per gènere. Dit altrament, aquest primer bloc ens descriuria l'estatus real o objectiu de les treballadores de la IM. Per a fer-ho, vam preguntar primer sobre la identitat —home, dona, no binari, ètnia, etc.—.⁸ Seguidament, es va preguntar per l'estat civil, si hi havia descendència a càrrec o si hi havia un altre tipus de cura de persones —familiars o no— dependents dels treballadors i les treballadores de la indústria. També es va preguntar per les variables de formació, tant la reglada com la que no; les variables que responen a la trajectòria professional —anys treballats en total (trajectòria laboral), quants dins de la IM i, en particular, quants anys en el mateix lloc de treball (trajectòria professional), i, d'aquests, quants amb remuneració. Al fil d'aquestes qüestions, també ens vam interessar per la *qualitat* de la posició ocupada en la IM, és a dir, si eren autònomes, *freelance*, treballadores per compte d'altri, socis o sòcies d'empreses, etc., així com el tipus de relació contractual, atés el cas. I, al fil de la qüestió salarial, vam voler preguntar no només pels ingressos bruts anuals, sinó que també vam voler saber si el seu treball en la IM era la font d'ingressos principal.

Sens dubte, en aquest punt, preguntar pel tipus de jornada resultava necessari i, de cara a conèixer la

7 A risc que la recerca es pugui interpretar com un estudi que redunda en el marc de gènere binari, cal dir que el treball es va concebre a manera exploratòria de la qüestió de la desigualtat de la dona i auspiciat per una associació de dones, i no sobre els fonaments del marc binari, ni tampoc sobre les possibles desigualtats i injustícies del col·lectiu LGTBIQ+. Sens dubte, això és rellevant, però les limitacions de temps i pressupost ens impedié ampliar els agents i casos possibles d'estudi. Reconeixem així que, des d'aquesta perspectiva, no només hi ha molt a investigar, sinó també la necessitat de fer-ho.

8 Cal dir que, per a aquest apartat, vam decidir preguntar per categories que es recolzessen sobre l'aspecte cultural de les possibles diferències entre identitats, i no tant sobre els aspectes biològics, o les premisses biològiques, que hi ha darrere d'aquestes diferències i que poden generar disputes o biaixos en el moment de les respostes. D'aquesta manera, *ètnia* no comparteix cap càrrega del fenotip racial d'algunes aproximacions, i *no binari* permetria arreglar totes les persones que, amb independència del seu sexe biològic, s'identifiquen fora del paradigma cisgènere.

possibilitat d'una segregació horitzontal, vam preguntar tant per les funcions i els rols exercits (funcions directives, executives, operatives o comunes) com per les posicions —oficis— ocupades.⁹ Per a delimitar encara més aquesta situació estructural, vam preguntar pel tipus d'empresa per a la qual es treballava.¹⁰

Això no obstant, també era necessari descobrir el cost i les condicions amb què havien aconseguit accedir als seus llocs de treball, així com les expectatives futures al voltant de la seua carrera professional, sempre atenent la qüestió sociofamiliar i les condicions de conciliació: factor clau per a entendre l'existència dels fenòmens de desigualtat que constituïen el nostre marc. Per a fer-ho, vam elaborar un segon bloc

9 Les posicions esmentades van ser: representació legal; administració; agent/màner; autoria, composició, arranador/a, lletrista; editor/a musical; executiu/va en discogràfica; intèrpret (música, cantant o corista); logística i gestió; música en directe (gestió en sales o festivals); operador/a, muntatge i transport; periodisme musical; producció audiovisual; promoció, màrqueting, relacions públiques; tècnic/a de gravació i enginyeria de so en estudi i directe; d'altres.

10 Les empreses esmentades van ser: associació musical; bufet d'advocats, representació legal i drets d'autor; distribuïdora o agregador digital; editorial musical; empresa de màrqueting i promoció o publicitat; empresa de representació i/o gestió d'esdeveniments; empresa o local de música en directe; entitat de gestió; estudi de gravació; festival de música; institució educativa; productora de televisió, cine, publicitat; productora de videojocs; mitjà de comunicació; segell fonogràfic; solista o banda; botiga de discos o comerç electrònic; d'altres.

de preguntes que abordaven qüestions com quina formació es tenia quan es començava a treballar (amb remuneració) en la IM, la disponibilitat que el lloc de treball exigia tant per a viatjar o traslladar-se a altres llocs, així com sobre la dedicació, és a dir, si el seu treball els exigia una dedicació horària major que la que convenia el seu contracte.

Si les variables de disponibilitat i dedicació, juntament amb les condicions d'accés, ens indicarien objectivament les condicions de l'acompliment de tasques, també ens podien parlar de la situació estructural d'allò que podríem anomenar la cultura laboral. Això no obstant, per a matisar més aquesta qüestió, clau sobretot per a entendre la condició d'una injustícia epistèmica, era necessari saber si elles es reconeixien en una estructura desigual, és a dir: l'estatus subjectiu que s'aconsegueix per mitjà de la vivència i l'experiència. Per a fer-ho, vam elaborar un tercer bloc de preguntes dirigides a conèixer si elles s'havien trobat amb algun tipus de barrera per a accedir al seu lloc de treball, fos per qüestions de formació o capital cultural, de capital social o de capital epistèmic (falta de coneixement per a aprofitar oportunitats, informació d'ofertes, etc.), i també edat, sexe, orientació i maternitat o paternitat. També se'ls va preguntar si, per a mantenir el seu lloc de treball o desenvolupar la seua carrera, havien hagut de renunciar a alguna cosa (vegeu Taula 1, Q33); en últim lloc, es va preguntar específicament sobre el clima laboral per a conèixer si elles havien experimentat situacions d'explotació, segregació, assetjament i fins i tot violència (vegeu Taula 1, Q34).

Taula 1.

Q33	Indica quines d'aquestes afirmacions se semblen més a la teua experiència: per a assolir les meues metes i la meua posició laboral actual en la indústria musical, he hagut de renunciar...
A	A formar-me i especialitzar-me (en aquest o altres camps laborals)
B	A part o gran part de la meua vida social anterior (amistats, família, etc.)
C	A ser mare/pare
D	A tenir una relació de parella

E	A viatjar o un altre tipus d'oci
F	A viure a la localitat on volia
G	No he hagut de renunciar a res
H	Altres treballs més avantatjosos (millor remunerats, millors horaris, posicions més elevades, etc.)
I	D'altres (especifica-ho)
Q34	De les afirmacions següents, indica quines són característiques del teu clima laboral actual:
A	Assignació de tasques denigrants, en general
B	Assignació de tasques específiques (no exigides prèviament en el lloc de treball) per la meua orientació sexual, racial, ètnica o religiosa
C	Excés de càrrega de treball sobre la meua persona i de manera indiscriminada enfront d'altres col·legues del treball per les meues característiques personals (sexe, edat, ètnia, religió, orientació sexual)
D	He sigut objecte de difusió de rumors
E	He patit assetjament sexual per part de col·legues o superiors (comentaris, acostaments excessius i fins i tot contacte no desitjat)
F	He patit alguna agressió sexual per part de col·legues o superiors
G	Judicis ofensius negatius de col·legues i superiors pel meu aspecte físic (insults, vexacions, crítiques sexistes i altres formes de ridiculització personal)
H	Judicis ofensius negatius de col·legues i superiors per la meua condició personal, les meues capacitats i pel treball realitzat (insults, vexacions, crítiques sexistes i altres formes de ridiculització personal laboral)
I	Judicis positius de col·legues i superiors pel treball, la labor i la disposició professional prestada (felicitacions, ascensos, incentius, etc.)
J	Judicis positius de col·legues i superiors pel meu aspecte físic (floretes, exaltacions d'atributs físics i sexuals)
K	Reducció de la càrrega de treball per la meua identitat religiosa, ètnica o sexual
L	Se m'ha negat indiscriminadament l'accés als recursos, materials i mitjans necessaris per a acomplir la meua labor
M	Els meus col·legues i superiors m'han fet el buit (m'han deixat aïllat o al marge del grup) en el meu lloc de treball
N	He patit l'apropiació d'idees/mèrits per part de col·legues i superiors
O	Cap de les respostes anteriors

RESULTATS DE LA RECERCA

En conjunt, els resultats obtinguts ens van mostrar, abans de tot, el sostre de vidre que defineix l'experiència laboral de les dones. Només el 14 % de les companyies independents estan dirigides

per elles. A més, en l'enquesta feta a les empreses de quatre associacions (APM, ARTE, AEDEM i PRO-MUSICAE), els càrrecs de presidència estan ocupats en un 37 % per dones, enfront d'un 63 % d'homes. En el cas dels tres grans segells discogràfics, les tres presidències estan ocupades per homes.

El perfil de la dona en la IM que ens hem trobat és el d'una dona jove adulta (entre 30 i 40 anys), que no és mare (en un 74 % dels casos), amb alta formació i coneixement d'idiomes d'entrada, que treballa a jornada completa, per compte d'altri (un 47 % dels casos), amb una vida laboral de 15 anys o menys (un 56 %), que resideix fonamentalment a Madrid o Barcelona (en un 78 % dels casos) i amb una sobrerrepresentació en els perfils laborals relacionats amb el màrqueting i les relacions públiques (25 % de les enquestades). Però també amb representació d'altres perfils relacionats amb l'administració, la logística i la gestió, tant en sales de música en directe com en festivals (37 %). A més, s'observa un clar component vocacional en les enquestades. Tot això ens indueix també a pensar que la segregació horitzontal és un fet plenament objectiu, observant, sobretot, la infrarepresentació en els perfils executius (2,1 %), intèrprets i composició (7,8 %), així com en llocs d'edició (2,1 %) i tècnics de gravació (2,6 %).

Així mateix, la IM es presenta amb una estructura precària: el sou mitjà de la indústria (en el cas obtingut de les dones) ronda els 16.800 €, i existeix també una temporalitat elevada, ja que no hi ha molts casos de trajectòries llargues dins de la IM ni en els mateixos llocs de treball. A això s'afegeixen exigències i requeriments de temps i dedicació un poc més elevats del que exigeix una jornada laboral estàndard, la qual cosa els impedeix, a parer seu, no només desenvolupar una carrera professional estable, sinó també conciliar vida familiar i laboral.

Aquesta precarietat i falta de professionalització es fa patent en els grups de discussió i ens mostra una estructura de relacions que, si bé afecta totes les dones, ho fa més com més joves són, la qual cosa afecta qüestions com la maternitat, però també el reconeixement d'elles com a professionals tan vàlides com els homes. Això no obstant, la IM es conforma com un mercat laboral precari, desigual i injust en tots els aspectes —salaris, estabilitat laboral, trajectòria i carrera professional, etc.—, inclosos ells.

Si la maternitat està entre els factors que afecten negativament la trajectòria professional, en ambdues

prospeccions i ambdós casos es percep que la conciliació laboral de la IM amb la vida social i familiar és un escull ateses les condicions laborals i els requeriments dels llocs de treball exercits; fins a un 14 % pensa així sobre la maternitat, alhora que un 16 % insisteix en la incompatibilitat entre vida personal i condicions laborals. Tant en l'enquesta com en les entrevistes observem el repartiment desigual de les tasques de la llar i els rols de cura: més de la meitat de les mares afirmen no disposar d'ajuda en les tasques de cura. Es reproduïxen així els rols de gènere, la qual cosa genera una divisió sexual del treball que afecta les expectatives laborals. Sens dubte, això és el factor determinant de l'anomenat *sticky floor* o terra apegalós: les dones entrevistades i enquestades continuen a jornada completa i no modifiquen el seu lloc de treball, per la qual cosa no assumeixen càrrecs de més responsabilitat i semblen renunciar a estratègies de promoció. Sobretot, també, quan elles mateixes reconeixen que els factors afavoridors d'una trajectòria laboral amb èxit són l'experiència (els anys en el sector, que comporten més reputació i un coneixement de la cultura laboral) i les estratègies adaptatives per a guanyar autoritat.

Un altre factor considerat negatiu és l'edat: o ser massa joves o ser massa majors per a la tasca que els requereix la IM: una cosa que, sens dubte —la percepció d'allò que la IM els requereix com a dones—, és determinant per a entendre la cultura laboral del sector, la qual és considerada, dins dels grups de discussió, «masclista».

En primer lloc, perquè valora de manera diferent homes i dones segons atributs estereotipats. La imatge dominant en l'imaginari és la d'un home de mitjana edat amb experiència, que xoca amb la dona sovint més jove, per haver-se incorporat més tard al sector.¹¹ A més, aquesta falta de valoració a l'hora de prendre decisions va acompanyada d'una menor visibilitat, ja

11 De fet, recordem que més d'un 33 % de les enquestades afirma que fa cinc anys o menys que treballa en la indústria, i més d'un 25 %, entre cinc i deu anys de trajectòria dins del sector.

que es tracta d'una professió basada en els contactes informals, i les dones tenen més dificultats per a entrar en les dinàmiques de *networking*, ser cridades i estar entre els noms dels responsables de contractació i promoció en els diferents sectors.

En segon lloc, perquè obliga les dones que romanen en la IM a adoptar, estratègicament, el llenguatge i les pràctiques masculines, és a dir, en termes d'una de les entrevistades, «havia de demostrar la teua masculinitat tot el temps». A això se suma l'absència de referents femenins dins del sector que guien altres formes de fer i d'interactuar, tal com relata una de les participants de Barcelona:

Jo recorde que, de xicoteta, no hi havia absolutament ningú a les *jams*, als concerts, i, clar, una dona que cantés i que toqués un instrument de vent no tenia cap referent, i jo ho recorde tot com una cosa mental, no? O siga, evidentment, així específic no et diria res, però crec que hi ha una càrrega que tenim les dones artistes que hem de treballar-nos-ho molt. Bé, i si t'ho vas treballant, vas superant obstacles mentals.

D'altra banda, ens trobem amb els comentaris, en forma de bromes, judicis de valor o preguntes sobre la condició femenina, que apareixen com una cosa associada a aquest ambient masculinitzat, i que exclouen, i sobretot menyscabem, la confiança que les professionals tenen en el seu treball i en la seua capacitat per a intervenir en reunions i ser escoltades pels seus col·legues. A més, en els grups de discussió arriben a incloure mencions a la possibilitat que les dones es queden embarassades, una mostra clara de la interferència dels rols de gènere en el reconeixement professional.

Això ens mostra que la cultura laboral s'articula, com veiem, al voltant de la qüestió del reconeixement en dos sentits diferents, però que es retroalimenten. Primer, la dificultat que experimenten per a ser reconegudes com a professionals de ple dret com els homes, fins i tot quan assoleixen certes posicions, la qual cosa resulta un problema de legitimitat i d'autoritat de la dona com a agent ple de la indústria musical: «Als

homes els tracten com a professionals i a les dones ens tracten com a dones», diu una de les participants del grup de Bilbao.

En segon lloc, la falta de reconeixement de les dificultats davant de les quals es troben per a desenvolupar, com a dones en qualitat de subjectes diferents de l'home, una carrera en igualtat de condicions, tot i que la seua formació de partida sol ser superior. Això s'observa sobretot quan elles escolten, en les seues reunions de treball, comentaris dels companys que solen explicar la posició aconseguida per elles a causa de la fortuna o de la bona posició econòmica. Però també quan ells expliquen a elles la raó dels gustos de cada gènere, tal com explica una de les participants del grup de València:

Es pressuposa que tu vas a manlleu, que els teus gustos són manllevats, que tu no has format una opinió pròpia sobre les coses. Costa molt que et prenguen seriosament, costa molt que una opinió sobre un disc, sobre un concert o tal valga el mateix que la d'un tio, quan tu pots tenir molta més cultura musical.

Segons les participants, es tracta d'un fet social que s'arrela en un problema cultural, de construcció d'expectatives: tal com déiem més amunt, existeix una divisió per gènere de coneixements; els homes s'associen a la racionalitat, la tecnologia i els gèneres musicals durs (*heavy*, *punk*), mentre que les dones no són vistes com a subjectes amb identitats, gust i criteri musical. Una desigualtat que queda materialitzada, tal com hem mostrat en l'enquesta, en el repartiment i la distribució de les posicions funcionals i professionals de la indústria, en les quals les dones tendeixen a desenvolupar uns oficis determinats i en una disposició laboral determinada que pot ser categoritzada com un repartiment de rols de gènere laborals.

CONCLUSIONS

D'acord amb aquesta qüestió de la situació de la dona en la indústria musical, la conclusió principal a què

arribem és que es corrobora la relació d'injustícia que es materialitza entre el coneixement de les relacions, les interaccions i els efectes de com s'articula la IM respecte de l'augment de les demandes de reconeixement de les situacions d'injustícia i desigualtat que les treballadores, cada vegada més, entenen que experimenten i que defensen que han de ser reparades. Coneixement de la pròpia situació i reconeixement envers la seua experiència són, sens dubte, la base epistèmica per a poder interrompre desigualtats i injustícies.

Els fenòmens d'injustícia com l'anomenat *sticky floor* o terra apegalós, el sostre de vidre, així com la gran influència de factors com la maternitat, el salari, la formació, la posició ocupada de partida i l'ajuda en les tasques domèstiques de la cura per part dels cònjuges per al desenvolupament d'una carrera professional, queden així corroborats.

Un dels problemes principals que afrontem amb aquest estudi recau en la dificultat d'extrapolar les nostres dades a un univers poblacional, atesa la falta d'un cens o registre dels i les treballadores de la IM. Una cosa que avui en dia continua sent una realitat. I hi ha sospites de sobra que la població que conforma tal univers és exponencialment major que la que hem trobat i de la qual hem obtingut una mostra per a fer la recerca.

En aquest sentit, si bé és legítima la percepció que la iniciativa privada ha de corregir de base aquesta cultura laboral i material masclista, sens dubte advoquem des d'ací perquè la primera barrera amb què es troba la igualtat plena siga derruïda per les administracions, elaborant un marc jurídic i legislatiu capaç de reconèixer la situació estructural de desigualtat laboral i material de les dones en la indústria musical.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Agoff, C., i Herrera, C. (2019). Entrevistas narrativas y grupos de discusión en el estudio de la violencia de pareja. *Estudios Sociológicos de El Colegio de México*, 37(110). Recuperat de <https://doi.org/10.24201/es.2019v37n110.1636>
- Aldana, B. U., i Quintero, M. A. (2008). Un estudio comparativo de tres métodos de muestreo para poblaciones ocultas o de difícil acceso. *Pensamiento Psicológico*, 4(10).
- Alicante, F. de. (2002). *Elementos para una educación no sexista: Guía didáctica de la coeducación*. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperat de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqf8q5>
- Baltar, F., i Gorjup, M. T. (2012). Muestreo mixto online: Una aplicación en poblaciones ocultas. *Intangible Capital*, 8(1), 123-149.
- Barberá, T., Dema, C. M., Estellés, S., i Devece, C. (2011). *Las (des)igualdad entre hombres y mujeres en el mercado laboral: La segregación vertical y horizontal*, 986-995.
- Bezuntea-Valencia, O., Caro-González, F. J., i García Gordillo, M. del M. (2014). La metodología mixta de investigación aplicada a la perspectiva de género en la prensa escrita. *Palabra Clave*, 17(3), 828-853. Recuperat de <https://doi.org/10.5294/pacla.2014.17.3.11>

- Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., i Passeron, J. C. (2002). *El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos*. Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Castoriadis, C. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Castro, J. M. C., i Yáñez, S. E. Y. (2012). Nuevas formas de muestreo para minorías y poblaciones ocultas: Muestras por encuestado conducido en una población de inmigrantes sudamericanos. *Universitas Psychologica*, 11(2), 571-578.
- Clark Blickenstaff, J. (2005). Women and science careers: Leaky pipeline or gender filter? *Gender and education*, 17(4), 369-386.
- Cotter, D. A., Hermsen, J. M., Ovadia, S., i Vanneman, R. (2001). The glass ceiling effect. *Social forces*, 80(2), 655-681.
- Creswell, J. W., i Plano Clark, V. L. (2007). *Designing and conducting mixed methods research*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Dueñas Fernández, D., Iglesias Fernández, C., i Llorente Heras, R. (2014). Descomposición del GAP salarial por género en el mercado de trabajo español. En *V Congreso Universitario Internacional Investigación y Género*, (p. 703-722). Sevilla: SIEMUS (Seminario Interdisciplinar de Estudios de las Mujeres de la Universidad de Sevilla). Recuperat de <https://idus.us.es/handle/11441/40954>
- Faniko, K., Ellemers, N., Derks, B., i Lorenzi-Cioldi, F. (2017). Nothing changes, really: Why women who break through the glass ceiling end up reinforcing it. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 43(5), 638-651.
- Fraser, N. (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25/26, 56-80. Recuperat de <https://doi.org/10.2307/466240>
- Fricker, M. (2007). *Epistemic Injustice: Power and the Ethics of Knowing*. Oxford University Press.
- Gómez Escarda, M., Hormigos Ruiz, J., i Pérez Redondo, R. J. (2016). Familia y suelo pegajoso en las fuerzas armadas españolas. *Revista mexicana de sociología*, 78(2), 203-228.
- Gonem, F. R. (2012). Estudios feministas y medios de comunicación: Avances teóricos y periodísticos en España y Argentina. *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, 1(16), 14-27.
- Greene, J. C. (2008). Is Mixed Methods Social Inquiry a Distinctive Methodology? *Journal of Mixed Methods Research*, 2(1), 7-22. Recuperat de <https://doi.org/10.1177/1558689807309969>
- Greene, J. C., Caracelli, V. J., i Graham, W. F. (1989). Toward a conceptual framework for mixed-method evaluation designs. *Educational evaluation and policy analysis*, 11(3), 255-274.
- Ibáñez, M. (2017). *Mujeres en mundos de hombres: La segregación ocupacional a través del estudio de casos* (Vol. 303). Madrid: CIS-Centre d'Investigacions Sociològiques.
- Jiménez, R. G.-P., i Fernández, C. J. (2016). La brecha de género en la educación tecnológica. *Ensaio: Avaliação e Políticas Públicas em Educação*, 24, 743-771.
- Johnson, R. B., Meeker, K. M., Loomis, E. J., i Onwuegbuzie, A. J. (2004). Development of the philosophical and methodological beliefs inventory. En *Annual meeting of the American Educational Research Association*. San Diego, CA.
- Johnson, R. B., i Onwuegbuzie, A. J. (2004). Mixed methods research: A research paradigm whose time has come. *Educational researcher*, 33(7), 14-26.
- Medina, J. (2013). *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and the Social Imagination*. Oxford University Press.
- Mendizábal, N. (2018). La osadía en la investigación: El uso de los métodos mixtos en las ciencias sociales. *Espacio abierto*, 27(2), 5-20.
- Morse, J. M. (2003). Principles of mixed and multi-method research design. En Abbas Tashakkori, A., i Teddlie, C. (ed.). *Handbook of mixed methods in social & behavioral research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Otero, L. M. R. (2018). Bullying homofóbico en México a nivel de secundaria: El contexto de Nuevo León. *Revista de psicología (Lima, Perú)*, 36(2), 631-659.
- Pintos, J. L. (1995). Los imaginarios sociales: *La nueva construcción de la realidad social*. Maliaño: Editorial Sal Terrae.
- Pole, K. (2009). Mixed methods designs. A review of strategies for blending quantitative and qualitative methodologies. *Renglones*, 60, 37-42. https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/252/kathryn_pole.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Rodríguez, G. S. (2008). Violencia machista y medios de comunicación. El tratamiento informativo de los delitos relacionados con el maltrato a mujeres. *Comunicación y hombre*, 4, 3-15.
- Sarrió, M., Barberá, E., Ramos, A., i Candela, C. (2002). El techo de cristal en la promoción profesional de las mujeres. *Revista de psicología social*, 17(2), 167-182.

- Tashakkori, A., i Teddlie, C. (ed.). (2003). *Handbook of mixed methods in social & behavioral research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Ureta, A. (2005). La Red al servicio de las mujeres. Aproximación a la relación mujer y medios de comunicación en Internet. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 11, 375-392.
- Vázquez-Cupeiro, S. (2015). Ciencia, estereotipos y género: Una revisión de los marcos explicativos. *Convergencia*, 22(68), 177-202.
- Verd, J. M. i Lozares, C. (2016). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Síntesis.
- Weick, K. E. (2007). The Generative Properties of Richness. *Academy of Management Journal*, 50(1), 14-19. Recuperat de <https://doi.org/10.5465/amj.2007.24160637>
- Yap, M., i Konrad, A. M. (2009). Gender and racial differentials in promotions: Is there a sticky floor, a mid-level bottleneck, or a glass ceiling? *Relations Industrielles/Industrial Relations*, 64(4), 593-619.
- Yin, R. K. (1984). *Case study research: Design and methods*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Young, I. M. (1990). *La justicia y la política de la diferencia*. València: Cátedra, Institut de la Dona, Universitat de València.

NOTA BIOGRÀFICA

Miguel Ángel G. Escribano

és llicenciat en Sociologia per la UCM i doctor en Humanitats per la UC3M, amb una tesi sobre música, política i canvi social en el tardofranquisme i la transició. Actualment, és professor i investigador del Departament d'Humanitats: Filosofia, Llenguatge i Literatura de la UC3M. Està especialitzat en l'estudi de la relació entre cultura popular i moviments socials i polítics històrics i presents.

Nacho Gallego

és professor i investigador del Departament de Comunicació de la Universitat Carlos III de Madrid. La seua especialitat és l'estudi de la comunicació sonora, la ràdio i la cultura musical. Va fer la seua tesi doctoral, el 2010, sobre *podcasting* com a mitjà de distribució de continguts sonors. Gallego codirigeix el màster en Indústria Musical i Estudis Sonors de la UC3M i ha col·laborat amb *No es un día cualquiera* de Ràdio Nacional d'Espanya.

Dafne Muntanyola-Saura

és doctora en Sociologia i investigadora i docent del Departament de Sociologia de la UAB. La seua labor se centra a entendre el treball creatiu mitjançant l'anàlisi de vídeo, el desenvolupament d'eines de recerca i models interdisciplinaris basats en la cognició distribuïda i encarnada. També treballa la problemàtica del gènere en la vida quotidiana, en la ciència i en les arts.



La incorporació d'una perspectiva interseccional als equipaments culturals de proximitat: identificació d'àmbits prioritaris

Jordi Baltà

TRÀNSIT PROJECTES / CEPS PROJECTES SOCIALS

jordibalta@transit.es

ORCID: 0000-0001-9064-6582

Gigi Guizzo

TRÀNSIT PROJECTES / CEPS PROJECTES SOCIALS

gigiguizzo@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7122-2485

Àngel Mestres

TRÀNSIT PROJECTES / CEPS PROJECTES SOCIALS

amestres@transit.es

Rebut: 30/08/2021

Acceptat: 02/03/2022

RESUM

La incorporació d'una perspectiva interseccional a l'anàlisi i la resposta a les desigualtats i discriminacions ha guanyat presència en els darrers anys, a partir de la constatació que calen aproximacions més complexes en aquests àmbits. Aquest article vol oferir una reflexió i aproximació inicial per tal de traslladar aquestes reflexions a la pràctica dels equipaments culturals de proximitat (centres cívics, ateneus, etc.). Per tal de fer-ho, el text defineix la perspectiva interseccional i les seves implicacions, l'apropa a la realitat de la gestió cultural de proximitat, tot identificant-hi els principals reptes conceptuals i operatius, i conclou amb la identificació dels aspectes de la gestió dels equipaments culturals de proximitat, als quals caldria incorporar la interseccionalitat de manera prioritària: diagnòs del context, formació, mecanismes de consulta i participació, programació, mediació i processos d'avaluació i aprenentatge. Malgrat la complexitat del procés, l'article suggereix entendre la interseccionalitat com un procés d'aprenentatge progressiu, que pot treure profit d'iniciatives i coneixements ja existents, en àmbits com els drets culturals, la perspectiva de gènere o la gestió de la diversitat.

Paraules clau: interseccionalitat; diversitat; gestió cultural; drets culturals; equipaments culturals

ABSTRACT. *Incorporating an intersectional perspective into local community cultural facilities: identifying priority areas*

The integration of an intersectional perspective in the analysis and response to inequality and discrimination has become frequent in recent years because of the need to develop more complex approaches in these areas. This article aimed to present some initial reflections and approaches to the transfer of this perspective to the practice of local cultural facilities (e.g., community centres). To this end, we provide a definition of the intersectional perspective and its implications and apply it to the practice of local cultural management, including the identification of a range of conceptual and practical challenges. The work concludes by distinguishing a set of priority areas for the mainstreaming of intersectionality as part of the management of local cultural facilities: baseline analysis, training, consultation and participation spaces, programming, mediation, and evaluation and learning processes. Despite the complexity involved in implementing these tasks, we suggest that intersectionality should be understood as a progressive learning process that may take advantage of existing initiatives and knowledge in areas including cultural rights, gender, and diversity management.

Keywords: intersectionality; diversity; cultural management; cultural rights; cultural facilities

SUMARI

Introducció

Interseccionalitat i proximitat

- Què és la mirada interseccional?
- Quins avantatges i aplicacions té?

La interseccionalitat en la vida cultural i les polítiques culturals

- Algunes aportacions recents
- Encaix de la interseccionalitat en alguns discursos en polítiques i gestió cultural local

Reptes i possibles mesures

- Una forma diferent de relacionar-se amb la ciutadania
- El risc de desatenció de les vulnerabilitats en el context post-COVID
- La necessitat d'adaptar les respostes als contextos
- No assimilar les persones als problemes
- Manca de dades

Àmbits prioritaris per a un treball interseccional en els equipaments culturals de proximitat

Referències bibliogràfiques

Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Jordi Baltà Portolés. Trànsit Projectes. Av. Fabregada, 22, planta 3, 08907, l'Hospitalet de Llobregat, Barcelona. jordibalta@transit.es

Citació suggerida / Suggested citation: Baltà, J., Guizzo, G., i Mestres, À. (2022). La incorporació d'una perspectiva interseccional als equipaments culturals de proximitat: identificació d'àmbits prioritaris. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 61-76. DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.4

INTRODUCCIÓ

La incorporació d'una perspectiva interseccional a l'anàlisi de les desigualtats i discriminacions existents en la societat i a la resposta que hi donen les polítiques públiques ha rebut una atenció creixent els darrers anys. Es tracta, sovint, d'una resposta a la constatació que els models vigents de tractament de la diversitat són incomplets i requereixen aproximacions més complexes.

La interseccionalitat ofereix aquesta perspectiva de més complexitat, però aquesta mateixa naturalesa comporta dificultats a l'hora de fer-la operativa. Això s'uneix al fet que, com exposarem al llarg de l'article, la perspectiva interseccional requereix un exercici d'interpretació dels contextos específics en què ha de ser aplicada: no ofereix respostes universals, sinó una «sensibilitat analítica» o una manera de pensar sobre la semblança, la diferència i la seva relació amb el poder (Rodó-Zárate, 2021: 28), que caldrà adequar

a realitats diferents pel que fa a les persones amb qui s'interactua, les relacions que s'hi estableixen i les formes de poder que s'hi palesen.

En aquest sentit, la perspectiva interseccional demana un esforç de reflexió crítica i metodològica per part de les persones responsables d'aplicar-la, tant pel que fa a la mirada envers l'exterior com pel que fa a la mateixa actuació, que pot contribuir a ignorar, reproduir o reforçar formes de discriminació. Aquesta responsabilitat és major en el cas dels serveis i equipaments que compleixen una funció pública. La necessitat de contextualització esmentada abans també fa que, a partir d'un marc de sensibilitat i acció comú, calgui pensar en les implicacions concretes de la interseccionalitat en àmbits específics de l'acció pública, com poden ser les polítiques i la gestió culturals.

Fins ara hi ha poques reflexions específiques pel que fa a la incorporació d'una perspectiva interseccional

en la gestió cultural local. Aquest article es proposa fer-hi una aportació, fent èmfasi en el rol dels equipaments culturals de proximitat, i especialment els anomenats centres culturals polivalents: és a dir, equipaments que, com en el cas dels centres cívics, els ateneus, casals i altres centres similars, es caracteritzen per combinar funcions culturals, socioeducatives i cíviques, ser polivalents també pel que fa a les activitats que acullen (exposicions, cursos, tallers, espectacles de petit format, reunions, debats, etc.), acollir activitats de col·lectius i entitats externes, i treballar des de la proximitat, és a dir amb atenció a la població més propera (en l'àmbit de barri, districte o municipi, segons el cas) i volent establir-hi relacions sòlides (en relació amb això, vegeu, entre d'altres, Miralles i Saboya, 2000; Martínez Illa, 2010; Trànsit Projectes, 2020).

En l'àmbit europeu s'han observat les semblances entre equipaments com els centres cívics, les cases de cultura, les *maisons de quartier*, els *community centres*, els *soziokulturelle Zentren* o les *chitalishtes*, entre altres, que l'Observatori de Polítiques Culturals de Budapest va agrupar sota la definició d'«institucions multifuncionals de cultura local» (Budapest Observatori, 2003; Fundació Interarts, 2005). Per tant, les observacions que ofereix aquest article podrien ser aplicables en part a altres territoris. Alhora, tenint en compte la importància de la contextualització i l'anàlisi *situada* que és necessària en tota reflexió al voltant de la interseccionalitat, cal admetre que les aportacions són aplicables especialment als centres cívics i altres equipaments culturals de proximitat semblants en el context de Catalunya.

L'article busca fer una aportació aplicable a la gestió dels equipaments culturals de proximitat mitjançant la combinació del coneixement teòric, provinent dels estudis acadèmics en l'àmbit de la interseccionalitat i de la gestió i les polítiques culturals de proximitat, i l'anàlisi de pràctiques existents en la gestió dels equipaments culturals. La combinació d'aquestes perspectives creiem que permet cobrir un buit existent fins ara, especialment pel que fa a la comprensió de la interseccionalitat, un marc consolidat sobretot en

el pla teòric, i les seves implicacions concretes en l'àmbit de la gestió cultural. Es tracta, en qualsevol cas, d'una aproximació inicial, que, com s'exposa en el darrer apartat, caldrà aprofundir després a partir de la implementació concreta de noves aproximacions.

Aspectes com la relació amb la població o comunitat de l'entorn i la vocació de contribuir alhora a l'enriquiment de la vida cultural, el foment de la participació ciutadana des d'una perspectiva inclusiva i els processos d'aprenentatge i cohesió social fan que aquests equipaments puguin ser escenaris importants pel que fa a la incorporació de la perspectiva interseccional. Fins ara, en centres cívics, biblioteques i altres equipaments culturals de proximitat, ja hi ha experiències significatives pel que fa a la incorporació de la perspectiva de gènere (vegeu, entre d'altres, Alexanian Meacci i Centre Cívic Sagrada Família, 2019), l'atenció a la diversitat d'orígens o la inclusió de persones amb diversitat funcional. Amb tot, i de la mateixa manera que succeeix en la provisió d'altres serveis i béns públics, aquestes aproximacions segmentades poden ser insuficients davant d'una realitat en la qual les formes de desigualtat i discriminació s'entrecreuen, com han apuntat ja algunes anàlisis (Ajuntament de Barcelona, 2021). Alguns centres ja han incorporat mesures amb una perspectiva interseccional: el Centre Cívic Sagrada Família de Barcelona, per exemple, ho fa en àmbits com la comunicació, buscant generar nous referents que surtin dels rols habituals de gènere i que siguin diversos (Alexanian Meacci i Centre Cívic Sagrada Família, 2019). En aquest mateix sentit, l'article vol fer una aportació inicial per a una mirada més complexa a la diversitat de públics, pròpia de la perspectiva interseccional.

Per tal de fer-ho, començarem situant el concepte, passarem a identificar les implicacions principals que pot tenir la interseccionalitat per a la gestió cultural de proximitat i els reptes que comporta, i clourem l'article amb una identificació dels aspectes de la gestió dels equipaments culturals de proximitat als quals caldria incorporar la interseccionalitat de manera prioritària.

INTERSECCIONALITAT I PROXIMITAT

Què és la mirada interseccional?

L'origen de la reflexió interseccional s'acostuma a situar a finals de la dècada de 1980 als EUA, a partir de la constatació que ni el feminisme (que majoritàriament adoptava una perspectiva *blanca*) ni l'activisme negre (que prenia un punt de vista androcèntric) no recollien l'experiència específica d'opressió i discriminació patida per col·lectius com les dones negres i, en aquest sentit, no reflectien de manera suficient l'heterogeneïtat interna dels grups socials que volien representar: «Així, no es tractava de sumar (seguint una lògica additiva), sinó d'entendre que l'encreuament dels eixos de gènere i raça produeix realitats específiques» (Coll-Planas i Solà-Morales, 2019: 17).

A partir d'aquest marc, la interseccionalitat s'ha desenvolupat mitjançant nombroses aportacions teòriques i pràctiques, que han desembocat en una tradició rica, més que no una teoria coherent, rígida o immutable: així, la interseccionalitat es pot interpretar com «una caixa d'eines per comprendre les desigualtats socials i les discriminacions de manera complexa» (Rodó-Zárate, 2021: 19). La noció de «caixa d'eines» serveix per recordar que, en darrera instància, la interseccionalitat té vocació d'incidir en la realitat de manera pràctica i transformar-la. Aquest caràcter pràctic o aplicat es combina i, d'alguna manera, demana la «sensibilitat analítica» a la qual ens hem referit anteriorment: no es tracta, per tant, únicament de reflexió, encara que la reflexió crítica sigui inherent a la interseccionalitat, sinó d'una reflexió que vol influir en l'acció. Alhora, fins ara hi ha més aportacions al voltant de la interseccionalitat en el pla teòric que no en el pràctic (Coll-Planas i Solà Morales, 2019), un repte que articles amb vocació aplicada com aquest volen contribuir a abordar.

La interseccionalitat posa l'accent en el fet que les diferents dimensions o eixos de discriminació són inseparables i estan interrelacionats (Rodó-Zárate, 2021): la manera com s'experimenta una discriminació per motiu de gènere és determinada,

entre d'altres, per la posició d'una persona pel que fa al seu origen, en la mesura que el fet d'haver viscut un determinat itinerari migratori, o ser persona autòctona en un territori, comporta una vivència de gènere específica, i viceversa. Les interrelacions derivades dels diversos eixos de discriminació que poden ser rellevants en un determinat entorn fan que l'anàlisi interseccional hagi de ser sensible a realitats individuals específiques i comporten que aquest sigui un exercici molt contextual o *situat*, que variarà en funció de les característiques de l'entorn, la seva realitat demogràfica i les expressions de desigualtat i discriminació que hi siguin rellevants.

Així, encara que es pugui fer una llista dels eixos que generalment caldria tenir en compte en una perspectiva interseccional (sexe/gènere; origen/migració; racialització; orientació sexual i identitat de gènere; religió/creences; edat / cicles de vida; diversitat funcional / discapacitat, etc.; vegeu Coll-Planas i Solà-Morales, 2019), també és habitual subratllar que l'atenció a uns eixos o uns altres, i el pes relatiu que s'hi atorgui, dependrà de les circumstàncies socials i institucionals específiques: en determinats països i moments, aspectes com la ideologia o la llengua poden ser factors importants de discriminació, i, en un mateix territori, contextos com l'escola, la llar o l'espai públic poden generar formes diferents de percebre les discriminacions. De nou, la *sensibilitat analítica* pròpia de la mirada interseccional ha d'ajudar a determinar quins aspectes són significatius en cada context, i orientar l'acció d'una manera més pertinent.

Quins avantatges i aplicacions té?

En el marc del projecte europeu Igualtats Connectades (2018-2019), que volia avançar en la implementació de la interseccionalitat en les polítiques locals de no-discriminació, el sociòleg Gerard Coll-Planas i la politòloga Roser Solà-Morales van elaborar una guia que recull, entre d'altres, els avantatges que pot tenir la incorporació d'una perspectiva interseccional en el treball municipal, i que podrien ser aplicables o adaptables també a les polítiques culturals locals i

a l'acció dels equipaments culturals locals.¹ Així, la perspectiva interseccional:

- «Ens mostra els límits d'aquelles pràctiques polítiques que fragmenten la realitat i no permeten abordar les interseccions entre eixos de desigualtat.
- Ens permet anar més enllà de la lògica de les polítiques adreçades a la "ciutadania en general" o a grups específics, que no és efectiva per explicar els matisos i la complexitat de les vides de les persones reals.
- Ens dona eines per a abordar de manera més efectiva, eficient i complexa les desigualtats que es produeixen en el nostre entorn.
- Ens ajuda a reconèixer la diversitat de realitats i necessitats de la ciutadania del nostre municipi.
- Ens avisa de com, des de les polítiques públiques, també es generen biaixos i exclusions, en funció d'aspectes com la definició de les persones destinatàries d'una política o els mecanismes de participació.» (2019: 6)

Des de la pràctica dels equipaments culturals de proximitat, aquestes reflexions alerten del risc tant d'adreçar-se a un *públic en general* com de definir públics genèrics en funció de característiques sociodemogràfiques aïllades («la població immigrada» o «les persones amb diversitat funcional», per exemple), comporten adoptar una mirada més complexa i sensible a la diversitat de l'entorn i fan ser conscient que l'equipament mateix també pot, en la manera com defineix la seva relació amb les persones

i comunitats del seu entorn i com hi interactua, reforçar o no les desigualtats i discriminacions existents (Stevenson, 2019). Així mateix, cal veure en la perspectiva interseccional un recurs útil que, més enllà de la reflexió crítica, pot contribuir a millorar la pràctica de l'equipament, com ja apuntàvem anteriorment, en àmbits com la inclusió equitativa, el treball amb les comunitats i l'enriquiment de les activitats culturals i ciutadanes que s'hi duen a terme, especialment des de la perspectiva de la diversitat.

La mateixa guia recordava que la jurista i filòsofa estatunidenca Kimberlé Crenshaw, que el 1989 va encunyar el concepte d'«interseccionalitat», hi ha distingit dues vessants: la «interseccionalitat estructural», que explica com l'encreuament dels eixos de desigualtat distribueix el poder entre grups socials, i la «interseccionalitat política», que mostra com des de l'acció política, tant en les institucions públiques com en l'activisme, es reproduïxen o es combaten les desigualtats interseccionals (Coll-Planas i Solà-Morales, 2019). És aquesta segona vessant la que sembla més interessant analitzar des de la pràctica dels equipaments culturals de proximitat. Es tracta, així, de revisar críticament les pràctiques pròpies, per tal de «preguntar-nos a qui estem deixant fora, fins a quin punt estem reconeixent l'heterogeneïtat dels grups o quines identitats estem contribuint a reforçar» (ibídem: 20).

Així mateix, és important entendre que «(...) en la pràctica, totes les polítiques tenen uns efectes interseccionals», encara que no ho vulguin o no ho explicitin, ja que «tenen impactes en una ciutadania que sempre està travessada per tots els eixos de desigualtat. L'objectiu seria que les polítiques fossin interseccionals de manera conscient (assumint les inclusions i exclusions, establint prioritats...) i que tinguessin com a objectiu combatre aquestes desigualtats que es produeixen com a resultat de l'encreuament d'eixos» (ibídem: 19). Què comporta incorporar la interseccionalitat de manera conscient en la pràctica d'un equipament cultural? Els apartats següents miraran d'aprofundir en aquesta qüestió.

¹ A més d'aportar recomanacions vàlides per a altres institucions i entitats, el projecte Igualtats Connectades va comportar una diagnosi relativa a la incorporació de la interseccionalitat en diversos serveis de l'Ajuntament de Terrassa, així com mesures de formació, debat i acompanyament per avançar en aquest sentit tant en els serveis municipals com en entitats de la societat civil.

LA INTERSECCIONALITAT EN LA VIDA CULTURAL I LES POLÍTIQUES CULTURALS

Algunes aportacions recents

Els darrers anys, han estat múltiples les reflexions al voltant de la dimensió de gènere en la vida cultural i de la necessitat d'incorporar una perspectiva de gènere en les pràctiques de la gestió cultural i de les polítiques culturals. És principalment en aquest marc on també han aparegut, més recentment, algunes aportacions que, sobretot des d'àmbits institucionals i de disseny de polítiques, plantegen la necessitat de fer més complexa la perspectiva de gènere, tot incorporant-hi una mirada interseccional.

L'informe *Towards Gender Equality in the Cultural and Creative Sectors*, publicat el 2021 per un grup de treball format per representants dels estats membres de la UE, incorpora diverses referències a la necessitat d'integrar una perspectiva interseccional a l'hora de fomentar la igualtat de gènere en les polítiques culturals, amb una atenció especial al mercat laboral, la professionalització i les organitzacions del sector cultural. D'entrada, detecta formes de discriminació interseccional específiques dels àmbits culturals, com ara les que pateixen les actrius d'edat avançada o les actrius racialitzades a l'hora d'aconseguir papers en el teatre, la televisió o el cinema, per l'existència d'estereotips i el racisme, que limiten les oportunitats professionals d'aquests col·lectius.

D'altra banda, i pel que fa a les recomanacions, l'informe planteja la necessitat d'incorporar la interseccionalitat en la lluita contra l'assetjament sexual, el sexisme i la violència de gènere, atès que la combinació de diferents formes de discriminació fa que algunes persones puguin ser-hi més vulnerables que altres; la conveniència de recollir dades desagregades en funció de diverses variables, per tal de poder analitzar millor les situacions de discriminació múltiple i abordar-les; la importància d'incorporar una perspectiva interseccional a l'hora de garantir igualtat en la

programació d'activitats culturals, i, en definitiva, la necessitat d'aplicar totes les recomanacions incloses en l'informe amb una perspectiva interseccional, per tal d'«identificar les persones amb marginacions múltiples, que s'enfronten a les barreres més sistèmiques» (OMC Working Group of Member States' Experts, 2021: 117; traducció pròpia). També és significatiu que les conclusions de l'informe suggereixin que caldria abordar, en una publicació posterior, la dimensió interseccional de les polítiques culturals, per tal de poder analitzar de manera més detallada la discriminació que pateixen les persones racialitzades, amb diversitat funcional o amb determinades identitats de gènere.

De manera semblant, un informe sobre cultura i gènere elaborat en paral·lel per representants d'entitats de la societat civil en l'àmbit europeu també remarcava que «els debats al voltant de l'equilibri i la igualtat de gènere s'han d'analitzar mitjançant la perspectiva de la interseccionalitat, com a registre analític adequat per comprendre plenament les formes múltiples i interrelacionades de discriminació que afecten les dones» (Christensen-Redzepovic, 2020: 74; traducció pròpia).

A escala local, és interessant indicar que el Pla de drets culturals aprovat per l'Ajuntament de Barcelona l'any 2021 preveu desplegar pròximament una mesura relativa a la promoció d'una «cultura feminista: dret a una cultura diversa i equitativa», que té com a objectiu avançar en el dret a la participació equitativa i la representació diversa d'identitats culturals des de la perspectiva feminista, aplicant la perspectiva de gènere a tots els àmbits de les polítiques culturals de la ciutat. En aquest marc, també preveu aplicar la perspectiva interseccional «per tenir en compte altres eixos de desigualtat (classe, origen, raça, etc.), a més del de gènere» (Ajuntament de Barcelona, 2021: 34). Entre les línies d'acció que s'hi plantegen, i que s'haurien de concretar en una mesura de govern posterior, hi ha eixamplar

els indicadors d'usos culturals i de gestió pública amb perspectiva de gènere, formar el personal municipal i d'equipaments culturals públics, incorporar la perspectiva de gènere a les activitats educatives dels programes i equipaments culturals municipals i donar impuls i suport al relat amb perspectiva feminista, entre altres coses mitjançant el fet de donar visibilitat a les interseccionalitats. Aquestes propostes haurien de tenir incidència, entre d'altres, en l'acció dels equipaments culturals de proximitat, com ara els centres cívics, tant aquells que gestiona directament l'Administració municipal com aquells que tenen la gestió externalitzada a empreses o entitats sense ànim de lucre.

Encaix de la interseccionalitat en alguns discursos en polítiques i gestió cultural local

Més enllà de la incorporació de la interseccionalitat a les polítiques culturals per a la igualtat de gènere, que, com hem vist, ha estat la perspectiva predominant aquests darrers anys, què aporta una mirada interseccional a la conceptualització i la pràctica dels equipaments culturals de proximitat?

D'entrada, podem relacionar la lluita integral contra les discriminacions que aporta la interseccionalitat amb el compromís envers la igualtat de totes les persones i la seva capacitat d'exercir els drets humans, inclòs el dret de participar en la vida cultural, que és propi de l'acció pública. En aquest sentit, els centres cívics i altres equipaments culturals de proximitat (les biblioteques, per exemple) tenen el compromís de ser espais accessibles, inclusivament i no discriminatoris, que han de vetllar per poder acollir totes les persones. Cal recordar, en aquest sentit, que el compromís amb els drets culturals comporta també analitzar i ser conscient dels obstacles que pot haver-hi perquè determinades persones accedeixin i participin en la vida cultural (CGLU, 2015).

Anant més enllà dels factors que tradicionalment s'han identificat com a obstacles per a la participació en la vida cultural i l'accés als equipaments públics (el preu de les activitats, la distància, l'accessibilitat

física, la falta d'informació, la manca d'hàbits culturals previs, o l'absència d'acompanyants amb qui participar en una activitat, per exemple), la perspectiva interseccional pot ajudar a fer una anàlisi més detallada i complexa d'aquesta realitat, identificar-hi causes subjacents i definir accions per revertir-la. D'alguna manera, es tracta de complementar el compromís creixent amb la igualtat de gènere o amb la no-discriminació per motius d'origen, ja assumits en moltes pràctiques institucionals i operatives, amb una comprensió més àmplia del compromís amb la igualtat, mitjançant una anàlisi holística del conjunt de factors que generen desigualtats i que poden obstaculitzar l'exercici dels drets (UNESCO, 2014). Una mirada interseccional pot facilitar allò que la filòsofa Remedios Zafra ha descrit com la consciència de les múltiples fragilitats existents i el reconeixement de la vulnerabilitat compartida, com a base per a un renovat vincle social (de Montfort, 2021).

Com han afirmat els investigadors de la UAB Nicolás Barbieri i Yunailis Salazar, treballar per l'equitat implica anar més enllà del reconeixement segregat de la diversitat, impulsant espais i moments per compartir les diferències, i, alhora, superar la tendència a treballar des de l'homogeneïtat i «dur a terme intervencions específiques en funció de les diferents necessitats, amb l'objectiu de reduir desigualtats en l'exercici dels drets culturals» (2019: 97-98). És a dir, cal poder interpretar la complexitat de l'entorn i els vectors de diferència i desigualtat que hi incideixen i, a partir d'aquí, desplegar accions que combinin una atenció diversificada amb la generació d'espais de trobada i, d'acord amb el que postulen els drets culturals, reconèixer la capacitat de cada persona de poder determinar quines característiques personals la defineixen.

Així, la perspectiva interseccional es pot i s'hauria de vincular a una interpretació ambiciosa dels drets culturals i de les seves implicacions per a les polítiques i la gestió culturals locals. En aquest sentit, i atès que, com han mostrat diverses de les referències esmentades (CGLU, 2015; Barbieri i

Salazar, 2019; Ajuntament de Barcelona, 2021), els drets culturals ja disposen d'un relatiu *corpus* pel que fa a la seva aplicació pràctica, es dibuixa un escenari en el qual la interseccionalitat es podria incorporar a discursos ja vigents, tot transformant-los i enriquint-los d'acord amb la seva pròpia lògica.

De manera semblant, hi pot haver un encaix entre la perspectiva interseccional i un altre dels discursos que ha incidit en la concepció de les polítiques i la gestió cultural local en les darreres dècades, com és el reconeixement i l'atenció a la diversitat. En aquest sentit, algunes de les aportacions que han reivindicat la incorporació de la interseccionalitat a les pràctiques de la gestió cultural ho han fet des de l'afirmació del compromís amb la diversitat (La Diversa, 2018).

El programa Ciutats Interculturals, una iniciativa del Consell d'Europa que busca promoure la incorporació d'una perspectiva intercultural al conjunt de polítiques públiques de les ciutats del continent, ha reconegut la interseccionalitat com una aproximació emergent, necessària per tal d'enfortir els objectius del programa en matèria d'igualtat, diversitat i interacció ciutadana: «El repte per al futur debat i la pràctica de la integració intercultural és com desenvolupar una narrativa més explícita i clara sobre la relació entre la gestió de la diversitat cultural i la inclusió, i garantir igualtat en tota la gamma de *diversitats*» (Consell d'Europa, 2017: 23; traducció pròpia)

Es podria considerar que algunes de les aproximacions promogudes tradicionalment per aquest programa, que ha abordat principalment la diversitat derivada dels processos migratoris i la seva interacció en entorns urbans, podrien constituir una base per a desenvolupar models interseccionals d'abordatge de la diversitat i les desigualtats urbanes. Ciutats Interculturals ha incidit, per exemple, en la creació d'espais públics inclusius, que afavoreixin la interacció entre persones d'orígens diversos i la seva participació en la cocreació i la cogestió de polítiques, el foment de competències interculturals per a la població en general i per a les persones responsables de la definició

i la gestió dels programes públics en particular, i la lluita contra els mites i els estereotips en relació amb les persones immigrades (per mitjà, entre d'altres, de les anomenades xarxes antirumors). En aquest sentit, la incorporació de la interseccionalitat als equipaments culturals de proximitat podria traduir-se en pràctiques similars, que busquin incorporar un ventall de veus tan diversos com sigui possible a l'hora de definir i gestionar les activitats que s'hi duen a terme, revisant d'aquesta manera els models de governança, i que promoguin narratives vinculades a la superposició d'eixos de desigualtat i discriminació, tot buscant posar en relleu especialment aquelles realitats més amagades i combatent els estereotips que les envolten.

D'aquesta manera, es pot observar com alguns dels discursos ja existents pel que fa a la igualtat de gènere, els drets culturals o la diversitat conflueixen a l'hora de veure en la interseccionalitat un valor afegit, que hauria de permetre apropar-se a l'assoliment d'aquests objectius. Aquesta constatació pot servir per mostrar que la perspectiva interseccional té punts d'encaix amb aproximacions ja visibles en algunes pràctiques de les polítiques i la gestió cultural local. Alhora, cal no oblidar que ens trobem davant d'un paradigma que comporta una revisió crítica i profunda de les maneres de fer, tant pel que fa a l'estructuració interna de les organitzacions i els serveis públics com quant al disseny i la gestió dels programes. En aquest sentit, l'apartat següent analitzarà alguns dels principals reptes que es poden endevinar en aquest procés.

REPTES I POSSIBLES MESURES

Malgrat l'interès que la perspectiva interseccional genera en alguns àmbits i el seu potencial de contribuir a una acció més sòlida en relació amb la lluita contra les discriminacions, els drets culturals i la diversitat, incorporar-la en la pràctica no és un procés senzill. Aquest apartat analitza alguns dels reptes més visibles en aquest sentit, anant dels aspectes més generals i conceptuals als de caràcter més concret i operatiu. Aquesta identificació inicial és important per tal de,

posteriorment, poder definir prioritats de treball.

Una forma diferent de relacionar-se amb la ciutadania

«La interseccionalitat és un repte perquè proposa una mirada que qüestiona dues dinàmiques habituals en les polítiques públiques: dirigir-se a la “ciutadania en general” o a grups socials específics que comparteixen un mateix eix de desigualtat» (Coll-Planas i Solà Morales, 2019: 5). En constatar les limitacions d'aquests models, que, en simplificar la realitat, «generen biaixos i exclusions» (ibídem), la interseccionalitat busca oferir una resposta més complexa, un fet que també requereix transformar la mirada dels serveis públics envers la ciutadania. D'alguna manera, requereix combinar una perspectiva especialitzada (entendre les problemàtiques específiques de la població jove, però també de les dones, les persones racialitzades, etc.) i una d'holística o interrelacionada, que sigui conscient que cap mirada sectorial no és suficient, sinó que cal combinar diferents àrees de coneixement i aproximacions institucionals (Gall, 2014), un fet que s'oposa a la lògica d'especialització sobre la qual ha tendit a organitzar-se l'Administració.

Des de la perspectiva dels equipaments culturals de proximitat, això suposa anar més enllà tant de les propostes pensades per al *públic en general*, que inevitablement en deixaran fora nombroses persones, perquè les desigualtats i discriminacions existents en l'àmbit social faran que algunes persones se sentin menys interpel·lades o bé no disposin de prou recursos, de qualsevol mena, per participar-hi; com dels programes adreçats a col·lectius concrets (joves, gent gran, persones amb diversitat funcional, etc.), si alhora no es té en compte la seva diversitat interna i això no s'integra de manera transversal en el disseny i la implementació dels projectes i en la governança i la gestió dels centres.

Un altre repte que pot derivar d'aquest és la resistència al canvi, entre d'altres aquella que neix de la percepció que, apostant per la interseccionalitat, es poden perdre els avenços fets anteriorment en el tractament de determinades situacions i dimensions de la diversitat (Coll-Planas i Solà-Morales, 2019).

Davant d'això, podria ser recomanable oferir una transició progressiva envers la interseccionalitat que es construeixi sobre iniciatives ja existents en matèria de diversitat de gènere o d'origen, allà on ja n'hi hagi, i que entengui la interseccionalitat com un valor afegit envers aquestes, més que no, o no únicament, com un canvi de paradigma. Malgrat que les aproximacions teòriques a la qüestió remarquin les diferències respecte als models vigents, en la pràctica pot ser convenient partir de les estructures ja existents i entendre aquesta transició més com un nou pas en el camí envers la igualtat i la lluita contra les discriminacions, que no com una ruptura.

El risc de desatenció de les vulnerabilitats en el context post-COVID

(...) [Les] evidències indiquen que els períodes de recessió o d'austeritat afecten de manera desproporcionada les dones. Per exemple, al Regne Unit, després de la crisi financera de 2008, les conseqüents retallades en la televisió van provocar que 5.000 dones abandonessin la indústria, en comparació amb 300 homes. Una preocupació urgent en aquest moment és que la pandèmia de COVID-19 desemboqui en un nou i llarg període de crisi social i financera que es tradueixi en unes conseqüències similars. (...) [Els] moments de crisi poden incrementar la vulnerabilitat dels grups ja marginats (...) (Conor, 2021: 20).

A més d'aquestes apreciacions, extretes d'un informe publicat recentment per la UNESCO, en relació amb la dimensió de gènere i, de manera més general, amb el risc que els grups més vulnerables retrocedeixin en l'atenció pública en el context posterior a la crisi, en altres entorns també hi ha hagut alertes similars pel que fa a la situació de les persones amb diversitat funcional i el risc de patir retrocessos en els recursos i l'atenció que es dediquen al seu accés a les activitats culturals (vegeu, per exemple, Miller, 2020).

En aquest sentit, la incorporació d'una perspectiva interseccional requereix entendre que les respostes institucionals a la crisi han de consistir a abordar el conjunt de desigualtats i discriminacions existents,

més que no donar-hi respostes genèriques que abordin les necessitats socials, econòmiques i culturals des d'una mirada estandarditzada. És a dir, el fet que la situació actual requereixi donar resposta a més demandes de més persones no hauria de comportar que les respostes siguin iguals per a tothom i desatenguin tant la diversitat de casuístiques com els graus diferents de necessitat que hi ha en aquest moment.

Iniciatives com el Pla de drets culturals de Barcelona, en la mesura que s'hi incorporen una perspectiva de gènere, altres reflexions al voltant de la diversitat i les desigualtats i el compromís de treballar des de l'òptica interseccional, ja avancen en aquesta direcció. Serà important traslladar aquesta mateixa reflexió pel que fa a equipaments, i dotar-la dels recursos pertinents.

La necessitat d'adaptar les respostes als contextos

Com ja hem explicat, la interseccionalitat requereix adoptar una sensibilitat analítica que caldrà adaptar a realitats concretes, en un exercici contextual o *situat*. Ofereix unes orientacions generals, però no dona respostes tancades, sinó que demana que les institucions i entitats responsables d'una intervenció determinin els procediments adequats per traslladar aquestes orientacions a la pràctica. És, d'alguna manera, una *caixa d'eines flexible*, que ens empeny a mantenir-nos oberts a noves possibilitats.

Des de la perspectiva de la gestió cultural, això comporta incrementar la capacitat d'interpretar el context i de dialogar amb la ciutadania. Requereix programes especialment mal·leables, que dediquin temps i recursos a la diagnosi, incorporant-hi elements participatius. També demana especial cura en la naturalesa dels processos de relació amb l'entorn, tot aportant-hi reflexions crítiques que permetin detectar elements discriminatoris en la mateixa pràctica: en els canals de comunicació utilitzats (qui se'n queda fora si utilitzem eines digitals, per exemple, o bé les implicacions de fer servir una llengua o una altra), en els espais i horaris en què es duen a terme les activitats, en els formats i tipus d'activitats oferts (tallers, debats,

projeccions, espectacles, etc.), etc. Inevitablement, adquirir aquesta sensibilitat i capacitat crítica hauria de comportar processos adequats de formació del personal, per tal d'abordar, entre d'altres, les formes de desigualtat i discriminació menys visibles, i la manera com se sobreposen els diferents eixos de discriminació tot generant situacions difícils de detectar.

Un aspecte relacionat amb aquest, i també de difícil resolució, implica abordar allò que l'activista feminista i doctora en Geografia Maria Rodó-Zárate ha anomenat la «relacionalitat entre els llocs» (2021: 68). Aquest concepte comporta entendre que les dinàmiques i discriminacions interseccionals estan determinades tant pel lloc on succeeixen (l'espai públic, la llar, l'escola, un centre cultural), que genera problemàtiques específiques, com per relacions de producció, reproducció i poder existents en altres llocs, que també incideixen en les dinàmiques de discriminació. Així, un equipament cultural és, alhora, un espai on s'estableixen determinades relacions d'igualtat o desigualtat i un entorn que es veu afectat per dinàmiques d'igualtat i desigualtat existents al barri, el municipi, el país i globalment: com explica la mateixa autora, «no es pot entendre la situació de precarietat de treballadores de la llar a Barcelona si no s'entén la situació en el terreny transnacional, les cadenes globals de cura (...) o la situació específica a, per exemple, Bolívia» (ibídem: 68-69), i el mateix es podria dir pel que fa a entendre les dinàmiques de participació cultural a la ciutat si no s'atenen qüestions com les pautes d'educació, socialització i accés a les institucions culturals als països d'origen de la població que hi resideix.

La complexitat d'aquestes reflexions pot conduir a la paràlisi (Coll-Planas i Solà-Morales, 2019). Amb tot, sembla més útil, de nou, entendre la incorporació de la interseccionalitat com un procés d'aprenentatge. També sembla convenient fomentar un major diàleg entre serveis i equipaments de diversa naturalesa (educatius, sanitaris, econòmics, socials, culturals), per tal de desenvolupar mirades més polièdriques a l'hora d'interpretar el context i incidir-hi. Des dels equipaments culturals de proximitat, potenciar el

treball de mediació, és a dir aquell que pot facilitar la connexió entre el centre i el seu entorn i afavorir-hi l'accés i la participació, també apareix com una mesura necessària.

No assimilar les persones als problemes

«Sovint es problematitzen situacions o grups socials que no són el problema i es construeixen estratègies que impliquen culpar la víctima: “ser migrant és un problema o el problema és la Llei d'estrangeria i l'Europa fortalesa?”. Per exemple, en el cas de joves que han comès alguna infracció, no només es determina que el seu comportament és un problema, sinó que s'assimila la persona amb el problema» (Coll-Planas, Solà-Morales, i García-Romeral, 2021: 20).

La interseccionalitat comporta reconèixer la superposició de diverses dimensions en la identitat de la persona, de manera que cap d'aquestes no esdevé l'únic element definidor, ni l'únic que pot generar desigualtat ni discriminació. Això també implica entendre que cap col·lectiu definit en funció de gènere, origen, creença o classe no és homogeni, atès que cadascuna de les persones que en forma part té, alhora, moltes altres característiques. La multiplicitat de circumstàncies que se'n desprèn, i la mirada crítica envers la realitat i les maneres en què el poder i l'opressió poden generar situacions de desigualtat i discriminació, comporta que calgui analitzar les problemàtiques socials mitjançant mirades superposades, i evitar simplificar-les a partir de criteris d'anàlisi únics.

En aquest sentit, la crida que Coll-Planas, Solà-Morales i García-Romeral fan a no assimilar les persones als problemes exigeix abordar, per exemple, els aspectes estructurals que poden dificultar l'accés o la participació en les activitats culturals (la manca de temps o de recursos econòmics derivats del context socioeconòmic; la distància respecte als espais institucionals, que pot ser producte de la naturalesa dels processos d'educació i socialització i de la imatge que transmeten els equipaments; els canals de comunicació utilitzats...), la manera com s'ha configurat tradicionalment l'oferta d'activitats en aquests equipaments (quines dimensions de la diversitat hi tenen representació, i de

quina manera això contribueix a generar determinats imaginaris i a ocultar determinats eixos o dimensions de la vida social), etc.

Si bé aquesta aproximació comporta posar l'accent, de manera substancial, en la manera com el centre es relaciona i aborda determinades problemàtiques o temàtiques (els drets culturals o la diversitat, per exemple) i dedicar menys atenció, en un primer moment, a definir els públics en funció de les seves característiques externes, no cal entendre-la com una crida a prestar menys atenció a les persones. Més aviat al contrari: l'abordatge de problemàtiques com les esmentades hauria de comportar un diàleg amb les persones afectades, en sentit ampli (públics, personal propi i contractat, entitats col·laboradores, altres agents de l'entorn, etc.), que permeti reconèixer les experiències individuals de manera plural. Així, sembla convenient avançar envers models d'escolta activa i participació en el si dels equipaments, que, a més de poder servir per enriquir la definició de les activitats i la missió, concepció i governança dels centres, també poden contribuir als processos d'aprenentatge del personal, afavorint una millor comprensió dels diversos aspectes relacionats amb les discriminacions i la interseccionalitat.

Manca de dades

(...) [Un] nombre important de característiques personals que es recullen en les diverses normes de drets humans aplicables a l'Estat espanyol com a categories especialment protegides davant de la discriminació no es recullen en cap cas com a dades de les característiques personals d'aquells que habitem al territori espanyol (...) (Castilla, 2020: 11; traducció pròpia).

En aquest informe recent, el jurista Karlos Castilla adverteix que, atès que a l'Estat espanyol mai no es recullen dades estadístiques sobre la raça, les creences o l'origen ètnic de les persones, és difícil que les administracions puguin desenvolupar aproximacions interseccionals de manera exhaustiva i adequada. L'anàlisi, a partir d'una enquesta a nombrosos serveis públics, apunta que l'absència d'aquestes dades

es justifica oficialment per tal d'evitar situacions discriminatòries, un fet que, segons l'autor, equival a «[reconèixer] de manera expressa (...) el racisme, l'homofòbia, la xenofòbia i la intolerància religiosa, política i ideològica incrustats en les institucions públiques i, sens dubte, també en grans sectors de la societat» a l'Estat espanyol (ibídem: 14-15; traducció pròpia), un fet que contrasta amb les recomanacions de la UE i amb els models vigents en altres països d'Europa.

Aquestes reflexions fan referència al tractament de dades per part de l'Administració pública en conjunt. No comporten, necessàriament, que sigui desitjable que els equipaments culturals gestionin dades de les seves persones usuàries desagregades segons múltiples dimensions. Tant per motius jurídics com de capacitat operativa, i d'eventual utilitat, sembla poc pràctic plantejar-ho en aquests termes. En qualsevol cas, millorar la disponibilitat i l'ús de les dades és una qüestió important des de la perspectiva de la gestió cultural local, que, entre d'altres, ha de permetre identificar i comprendre millor els obstacles que troben determinats segments de la població per a la participació en la vida cultural, i elaborar polítiques i programes que els abordin (CGLU, 2015). L'abordatge de les desigualtats, de fet, ha estat una qüestió central en diverses aproximacions metodològiques a la participació cultural impulsades en els darrers anys (Domènech i Partal, 2020; Institut de Cultura de Barcelona, 2020). En aquest sentit, i tot recordant que els equipaments culturals gestionen dades relacionades, entre d'altres, amb el gènere o l'edat de les persones inscrites a les seves activitats, sí que apareixen diverses qüestions significatives en relació amb la disponibilitat de dades i la seva utilització: de quina manera podem determinar que un equipament ofereix un accés equitatiu a persones de característiques diverses? Com podem avaluar, si escau, les millores assolides pel que fa al foment de la igualtat i la lluita contra les discriminacions? Caldria millorar la recollida de dades per reconèixer-hi més diversitat (més opcions pel que fa a la identitat de gènere, per exemple) i per preveure-hi més variables, en el marc del que

permeti la llei? Disposem dels recursos necessaris i de les capacitats per gestionar i treure profit de les dades existents? Hi ha mecanismes viables per compartir dades amb altres serveis públics?

Havent analitzat les motivacions i els reptes, l'apartat següent formularà algunes propostes per avançar en la pràctica en aquest àmbit.

ÀMBITS PRIORITARIS PER A UN TREBALL INTERSECCIONAL EN ELS EQUIPAMENTS CULTURALS DE PROXIMITAT

Com apuntàvem al principi, aquest article vol fer una aportació inicial per a un procés de reflexió i aprenentatge que caldrà prosseguir i que, sobretot, s'hauria d'enriquir a partir de les pràctiques concretes dels equipaments. A partir de les reflexions dels apartats anteriors, aquest darrer capítol planteja alguns àmbits prioritaris per tal d'avançar en la incorporació de la perspectiva interseccional als equipaments culturals de proximitat. Cal interpretar aquestes propostes des de la idea, ja esmentada, que la integració de la interseccionalitat hauria de ser un procés d'aprenentatge progressiu, que, sempre que sigui possible, hauria de treure profit d'iniciatives i coneixements ja existents en matèries com el gènere o la diversitat d'òrgens. També és evident que el grau concret i la velocitat de desenvolupament d'aquestes propostes quedaran condicionats per aspectes com ara les prioritats polítiques, atès que en un elevat nombre de casos aquests equipaments tenen titularitat pública, i els recursos econòmics, humans i tècnics disponibles.

Atesa la necessitat de reflexionar críticament sobre l'equipament, el seu entorn i la manera com es relacionen, una primera mesura necessària és fer una diagnosi del context que, entre d'altres, valori si aspectes com la diversitat del personal que hi treballa i les seves pràctiques poden ser factors que reforcen pautes de discriminació, com han apuntat diversos estudis (Jancovich, 2017; O'Brien, 2019), abordi experiències existents en matèria de foment de la igualtat i lluita contra les discriminacions (en

l'accés i el desenvolupament de públics, la programació d'activitats, etc.), analitzi dades relacionades amb les persones usuàries (qui hi participa, qui no, etc.), reconegui els elements més significatius de desigualtat i discriminació del territori d'incidència del centre, abordi els principals àmbits de treball de l'equipament (programació, acollida d'entitats i activitats, comunicació, etc.), identifiqui possibles col·laboracions i formuli propostes de millora. Sembla convenient que aquesta diagnosi sigui participativa i impliqui diverses figures relacionades de manera directa o indirecta amb la vida de l'equipament (personal, persones usuàries, administració responsable, persones o entitats col·laboradores o residents, centres de l'entorn, etc.). Coll-Planas i Solà-Morales (2019) plantegen diverses qüestions per a la diagnosi d'una institució pública, que es poden traslladar, degudament adaptades, a les característiques d'un equipament cultural.

En segon lloc, caldrà preveure mesures de formació que combinin la comprensió de la interseccionalitat en termes conceptuals amb l'aportació d'eines concretes i l'intercanvi d'experiències amb altres equipaments i serveis que treballin en relació amb la interseccionalitat i els eixos que hi incideixen. Pot ser especialment indicat fer formacions conjuntes amb agents de l'entorn de l'equipament, per tal d'afavorir un reconeixement compartit dels reptes, un intercanvi d'experiències i la definició de propostes conjuntes. Entre els aspectes que caldria abordar hi ha la detecció i l'abordatge de formes poc visibles de discriminació i el desenvolupament de competències de sensibilitat envers la diversitat.

La necessitat d'abordar l'equipament com un element que pot, alternativament, reforçar o contribuir a combatre les discriminacions, i la interpretació de la interseccionalitat com un procés d'aprenentatge, que demanarà revisions periòdiques, fa que un tercer àmbit d'incidència hagin de ser els mecanismes de consulta, participació i governança dels equipaments. Igual com s'ha esmentat en la diagnosi inicial, seria convenient fer de la participació per part de múltiples agents un element transversal de la manera com s'interpreta el centre. Una participació que, és bo recordar-ho,

ha d'anar acompanyada de mecanismes adequats de transparència i de garanties que els processos de consulta conduiran a algun tipus de resultat, en la manera que sigui pertinent en cada cas. Com ha exposat l'investigador cultural Sergio Ramos Cebrián (2021), la veritable incorporació de la proximitat i els drets culturals a les polítiques culturals ha de comportar una revisió dels models organitzatius. També serà important incorporar a aquests processos entitats o representants de col·lectius que puguin aportar veus diverses, tot evitant interpretar-les com a portaveus úniques dels àmbits que representen, atesa la seva diversitat interna. Entendre la participació com un element transversal comporta plantejar que hi hagi mecanismes participatius a diferents escales (pel que fa a aspectes generals del centre, a projectes o àmbits concrets, etc.), i que periòdicament es puguin revisar tant la composició dels ens participatius, per tal d'assegurar-hi una diversitat i dinamisme suficients, com les seves pràctiques (per assegurar que aspectes com els horaris de les reunions o els llocs on es fan no dificultin la participació de determinades persones, per exemple).

Un quart àmbit d'incidència el configura la programació del centre. Aquí, assumir una mirada interseccional hauria de comportar, d'una banda, un esforç envers la diversitat en la programació d'activitats, sensible a la pluralitat de realitats i formes d'identificació existents en l'entorn. També sembla convenient entendre l'equipament com un espai de trobada, que permeti a persones diverses reconèixer-se en la seva pluralitat i poder dialogar i participar conjuntament amb altres en processos d'aprenentatge, creació i producció. També sembla convenient reforçar la presència dels continguts relacionats amb la diversitat i la lluita contra la discriminació en l'oferta educativa del centre, com a expressió del compromís de l'equipament en aquest sentit, i entenent que l'aproximació interseccional ha d'anar molt més enllà del centre. En conjunt, aquesta aproximació interseccional en la programació pot comportar que es potenciïn les activitats amb caràcter de procés i amb continuïtat (tallers, cursos, desenvolupament de projectes creatius, acollida d'entitats, etc.), més que no aquelles que se

centrin en l'exhibició puntual i que facilitin menys la participació per part de la ciutadania. En tot cas, tant pel que fa a les dimensions de la diversitat que es visualitzaran en la programació com pel que fa als formats de les activitats, pot ser adequat buscar un equilibri complementari amb les propostes fetes en altres equipaments del mateix territori (altres centres cívics d'un mateix districte, per exemple, que poden especialitzar-se en àmbits diferents i complementaris). Els recursos i l'estructura d'un equipament poden dificultar atendre totes les necessitats del seu entorn, però el centre pot fomentar la inclusió si evidencia que comprèn les necessitats de la comunitat que l'envolta i estableix col·laboracions amb altres equipaments semblants.

Una qüestió important per afavorir la comprensió de l'equipament com a espai de trobada és l'existència de canals de mediació amb l'entorn i de col·laboració amb altres entitats, que apareix com un cinquè àmbit clau d'intervenció. En aquest sentit, i com hem explicat, la necessitat d'interpretar el context de manera complexa, de poder detectar formes de desigualtat i discriminació poc visibles i d'avançar envers equipaments més accessibles i inclusivament fa recomanable incrementar els recursos que es destinen

tant al treball fora de l'equipament, per detectar casuístiques i atreure públics, com a les col·laboracions amb agents educatius, socials, de salut o d'altres àmbits que aportaran noves mirades.

Finalment, com s'ha explicat abans, és important abordar la disponibilitat i la gestió de dades i, de manera més general, afavorir processos d'avaluació i aprenentatge continuat per part del centre. En la mesura que sigui possible, és desitjable disposar de dades desagregades en aquelles dimensions que siguin significatives i viables (gènere, edat, nacionalitat, etc.). I, especialment, serà necessari garantir que les dades existents s'utilitzen en la pràctica per afavorir l'aprenentatge del centre, detectar mancances pel que fa a la inclusió de la diversitat i el foment de la igualtat i definir noves accions que contribueixin a aquest procés.

A partir d'aquestes aportacions, confiem poder contribuir a un procés necessari i enriquidor, i que hauria de servir per reforçar el paper dels equipaments culturals de proximitat com a espais de foment de la participació en la vida cultural i de contribució a una societat més diversa, plural i compromesa amb la lluita contra les discriminacions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ajuntament de Barcelona (2021). *Fem Cultura: Pla de Drets Culturals de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/sites/default/files/pla_drets_culturals_mesura_pautes_v19.pdf
- Alexanian Meacci, A., i Centre Cívic Sagrada Família (2019). *Recomanacions per a la incorporació de la perspectiva de gènere en els centres cívics, a partir de l'experiència del Centre Cívic Sagrada Família del Districte de l'Eixample*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona – Districte de l'Eixample. Recuperat el 25 de febrer de 2022 de <https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/sites/default/files/guialila2019.pdf>
- Barbieri, N., i Salazar, Y. (2019). *L'equitat en les polítiques culturals. Estudi de casos amb metodologia de recerca participativa*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <https://llibreria.diba.cat/cat/libro/l-equitat-en-les-politiques-culturals-estudi-de-casos-amb-metodologia-de-recerca-participativa-61960>
- Budapest Observatory (2003). *Socio-cultural Activities and their Institutions in Europe: The rationale of a projected International research* (en línia). Recuperat el 25 de febrer de 2022 de <http://budobs.org/other-projects/socio-cultural-institutions.html>

- Castilla, K. (2020). *Datos para la identificación de interseccionalidades en el Estado español: ¿una misión imposible hoy?*. Barcelona: Institut de Drets Humans de Catalunya. Recuperat el 6 d'agost de 2021 de <https://www.idhc.org/ca/recerca/publicacions/discriminacio-intolerancia-i-odi/dades-per-a-la-identificacio-d-interseccionalitats-a-l-estat-espanyol-una-missio-impossible-avui.php>
- CGLU [Ciutats i Governos Locals Units] (2015). *Cultura 21: Accions. Compromisos sobre el paper de la cultura a les ciutats sostenibles*. Barcelona: CGLU. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de https://agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_2015web_cat.pdf
- Christensen-Redzepovic, E. (ed.) (2020). *Gender Equality: Gender Balance in the Cultural and Creative Sectors. Brainstorming Report Reflecting Group Discussions During Voices of Culture Session, Prague, 4-5 September 2019*. Voices of Culture. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <https://voicesofculture.eu/2020/02/25/brainstorming-report-gender-balance-in-the-cultural-and-creative-sectors/>
- Coll-Planas, G., i Solà-Morales, R. (2019). *Guia per incorporar la interseccionalitat a les polítiques locals. Igualtats Connectades: Interseccionalitat a les polítiques públiques locals*. Terrassa: Ajuntament de Terrassa, Universitat de Vic i CEPS Projectes Socials. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <https://igualtatsconnect.cat/wp-content/uploads/2019/06/Publicacion-Igualtats-Connectades.pdf>
- Coll-Planas, G., Solà-Morales, R., i García-Romeral, G. (2021). *Aplicació de la interseccionalitat en les polítiques i serveis d'igualtat i no discriminació: reflexions crítiques i recomanacions*. Barcelona: Institut de Drets Humans de Catalunya. Recuperat el 6 d'agost de 2021 de <https://www.idhc.org/arxius/recerca/Intsersec-cat-1.pdf>
- Conor, B. (2021). *Género & Creatividad: Progresos al borde del precipicio*. París: UNESCO. Recuperat el 6 d'agost de 2021 de <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000375713>
- Consell d'Europa (2017). *New paradigm Intercultural Cities: Bridging the equality, diversity and inclusion agendas / Nuevo paradigma Ciudades Interculturales: Conectando las agendas de igualdad, diversidad e inclusión*. Estrasburg: Consell d'Europa. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <https://rm.coe.int/new-paradigm-intercultural-cities-bridging-the-equality-diversity-and-/1680969356>
- De Montfort, J. S. (26 d'abril de 2021). Remedios Zafra: «El entramado sobre el que construimos nuestras vidas requiere de una compleja articulación social que no podemos dar por sentada». *The Objective*. Recuperat el 30 d'agost de 2021 de <https://theobjective.com/further/remedios-zafra-fragiles-cel-entramado-sobre-el-que-construimos-nuestras-vidas-requiere-de-una-compleja-articulacion-social>
- Domènech, M., i Partal, A. (2020). *Enquesta de participació i hàbits culturals: Informe i proposta d'enquesta*. Barcelona: Centre d'Estudis i Recursos Culturals. Recuperat el 25 de febrer de 2022 de <https://cercles.diba.cat/cgi-bin/koha/opac-retrieve-file.pl?id=ccad703ab7e6bc933401f494ccb34ed5>
- Fundació Interarts (2005). *Centres Culturals Polivalents: conceptes i models a Europa*. Barcelona: Centre d'Estudis i Recursos Culturals. Recuperat el 25 de febrer de 2022 de <https://www.diba.cat/documents/326398/11033687/Centres+culturals+polivalents%2C%20conceptes+i+models+a+Europa+2005.pdf/95aa6b2b-f96e-4210-8d80-0ec97200e339>
- Gall, O. (2014). Interseccionalidad e interdisciplina para entender y combatir el racismo. *Inter Disciplina*, 2(4), 9-34.
- Institut de Cultura de Barcelona (2020). *Enquesta de participació i necessitats culturals de Barcelona: Procés d'elaboració i anàlisi de resultats*. Barcelona: ICUB. Recuperat el 25 de febrer de 2022 de https://barcelonadadescultura.bcn.cat/wp-content/uploads/2020/02/EnqCultura2019_Informe_CA.pdf
- Jancovich, L. (2017). The participation myth. *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), 107-121. doi: 10.1080/10286632.2015.1027698
- La Diversa (2018). *Escenari de Dones: I Jornada sobre la situació de les dones en el sector cultural. Resum*. Document PDF.
- Martínez i Illa, S. (2010). *Pla d'equipaments culturals de Catalunya 2010-2020*. Barcelona: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgcc/08_Serveis/Publicacions/documents/arxiu/pec_26_01_11.pdf
- Miller, A. (2020). *Slump in disabled audiences' confidence presents major problem for the arts sector*. Recuperat el 6 d'agost de 2021 de <https://www.indigo-ltd.com/blog/act-2-confidence-of-disabled-audiences>
- Miralles, E., i Saboya, M. (2000). *Aproximaciones a la proximidad: tipologías y trayectorias de los equipamientos en Europa y en España*. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <http://www.laxarxa.cat/altres/noticia/b-aproximaciones-a-la-proximidad-tipologias-y-trayectorias-de-los-equipamientos-en-europa-y-en-espana-b-1-part>
- O'Brien, D. (2019). The cultural policy puzzle: Is cultural policy a problem or a solution for social inequality?. *IPPR Progressive Review*, 26(2), 135-143. <https://doi.org/10.1111/newe.12159>

- OMC (Open Method of Coordination) Working Group of Member States' Experts (2021). *Towards Gender Equality in the Cultural and Creative Sectors*. Luxemburg: UE. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <https://op.europa.eu/es/publication-detail/-/publication/36e9028b-c73b-11eb-a925-01aa75ed71a1>
- Ramos Cebrián, S. (2021). *Espacios activos y derechos pasivos: Una historia no resuelta en las políticas culturales de proximidad* (tesi doctoral en xarxa). Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, Catalunya. Recuperat el 25 de febrer de 2022 de <https://www.tdx.cat/handle/10803/672418#page=1>
- Rodó-Zárate, M. (2021). *Interseccionalitat: Desigualtats, llocs i emocions*. Manresa: Tigre de Paper.
- Stevenson, D. (2019). The cultural non-participant: critical logics and discursive subject identities. *Arts and the Market*, 9(1), 50-64. doi: 10.1108/AAM-01-2019-0002.
- Trànsit Projectes (2020). *Pla estratègic dels centres cívics de Vic*. Barcelona i Vic: Diputació de Barcelona i Ajuntament de Vic. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de https://www.diba.cat/documents/326398/304055299/Pla+Centres+Civics+Vic_2020.pdf/40a18d87-1726-1825-491d-cdd96dfcc199?t=1604652770148
- UNESCO (2014). *Igualdad de Género. Patrimonio y Creatividad*. París: UNESCO. Recuperat el 5 d'agost de 2021 de <http://www.unesco.org/culture/Gender-Equality-and-Culture/flipbook/es/mobile/index.html#p=1>

NOTA BIOGRÀFICA

Jordi Baltà

Màster en European Cultural Policy and Administration (University of Warwick, Regne Unit). És consultor a Trànsit Projectes, professor associat del grau en Relacions Internacionals (Blanquerna – Universitat Ramon Llull) i professor col·laborador del màster en Gestió Cultural (Universitat Oberta de Catalunya – Universitat de Girona).

Gigi Guizzo

Gestora de Projectes Europeus a Trànsit Projectes / CEPS Projectes Socials. Graduada (*BA Hons*) en Història de l'Art i màster en Memòria Cultural. Disseny i implementa projectes relacionats amb educació i qüestions socials i culturals, amb especialitat en temàtiques LGBTQI i d'igualtat de gènere, discriminació digital, innovació digital i justícia mediambiental.

Àngel Mestres

Director de Trànsit Projectes. Coordinador acadèmic del màster en Gestió d'Institucions i Empreses Culturals i del postgrau en Disseny de Projectes Culturals, ambdós de la Universitat de Barcelona. Professor de l'especialització i el postgrau en Gestió Cultural de la Universitat de Córdoba (Argentina).



Cultura i perspectiva de gènere a la ciutat de Barcelona

Anna Villarroya

UNIVERSITAT DE BARCELONA

annavillarroya@ub.edu

ORCID: 0000-0002-8575-5933

Marta Casals-Balaguer

UNIVERSITAT DE BARCELONA

martacasals@ub.edu

ORCID: 0000-0002-6528-621X

Rebut: 14/07/2021

Acceptat: 08/02/2022

RESUM

En els últims anys, molts països i governs locals han prestat especial atenció a les circumstàncies i necessitats de les dones com a creadores i productores d'expressions artístiques diverses. La inclusió de la igualtat de gènere en l'agenda política ha emergit, en moltes ciutats, sota el guiatge de moviments feministes i de l'activisme de professionals del sector cultural. Aquest article té com a objectiu explorar el paper de Barcelona com a ciutat laboratori de bones pràctiques en el camp de la cultura i el gènere. A partir d'un diagnòstic previ sobre les desigualtats de gènere en l'àmbit de l'art i de la cultura a la ciutat de Barcelona i una recerca original enfocada des d'una metodologia qualitativa, basada en una sèrie d'entrevistes semiestructurades amb professionals del sector i referents en l'àmbit de la cultura i el gènere, s'analitzen diferents casos d'experiències innovadores en el camp cultural localitzades en diferents barris de la ciutat. L'article conclou que, si bé els moviments feministes i el sector cultural de Barcelona han treballat per a situar la igualtat de gènere en l'agenda politicoinstitucional, encara queda un llarg camí per recórrer en la implementació d'accions programàtiques transformadores de la societat.

Paraules clau: cultura; gènere; desigualtats; polítiques culturals locals

ABSTRACT. *Culture and gender perspectives in the city of Barcelona*

In recent years, many countries and local governments have paid special attention to the circumstances and needs of women as creators and producers of diverse artistic expressions. In many cities, inclusion of gender equality in the political agenda has emerged at the hand of feminist movements and the activism of professionals in the cultural sector. This article aims to explore the role of Barcelona as a laboratory city for good practices in the field of culture and gender. Based on a prior diagnosis of gender inequalities in the field of arts and culture in the city as well as original research using a qualitative methodology, we carried out a series of semi-structured interviews with leading professionals in the field of culture and gender. We also analysed different cases of innovative experiences in the cultural fields of several Barcelonian neighbourhoods. The article concluded that, although the feminist movements and cultural sector of Barcelona have worked to place gender equality on the political-institutional agenda, there is still a long way to go to implement programmatic initiatives able to transform our society.

Keywords: culture; gender; inequalities; local cultural policies

SUMARI*

Introducció

Les desigualtats de gènere en el sector cultural de la ciutat

Metodologia general i treball de camp realitzat

Bones pràctiques en l'àmbit del gènere i la cultura a la ciutat de Barcelona

- Caracterització dels projectes
- Projectes culturals com a bones pràctiques: diversos, interseccionals i amb perspectiva de gènere

Conclusions

Referències bibliogràfiques

Pàgines web consultades

Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Marta Casals-Balaguer. Universitat de Barcelona. Facultat d'Educació. Pg. de la Vall d'Hebron, 171, 08035, Barcelona.

Citació suggerida / Suggested citation: Villarroya, A., i Casals-Balaguer, M. (2022). Cultura i perspectiva de gènere a la ciutat de Barcelona. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 77-94 DOI: doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.5

INTRODUCCIÓ

La cultura és un mecanisme mitjançant el qual la societat plasma les seues visions de la realitat, i pot ajudar tant a transformar-les com a reforçar uns imaginaris concrets (MacNeill, Coles, i Vincent, 2018). Així mateix, resulta un instrument primordial en la lluita per la igualtat i la transformació de les societats (O'Brien, Allen, Friedman, i Saha, 2017). Des d'aquest punt de vista, és una eina idònia per a desmuntar les diferents dominacions patriarcal i discriminacions per raó de gènere que tenen lloc en les nostres societats. En aquest sentit, les pràctiques artístiques i culturals poden oferir experiències d'empoderament i creació de significats constructius i no coercitius que poden contribuir a assolir, entre altres drets humans, la igualtat de gènere, entesa aquesta última com la igualtat de drets, responsabilitats i oportunitats de les dones i els homes i de les xiquetes i els xiquets. La igualtat implica, doncs, que els interessos, les necessitats i les prioritats de dones i homes es tinguen en compte, reconeixent la diversitat de diferents grups de dones i homes (ONU Mujeres, 2021). Des d'aquesta perspectiva, la

consideració del gènere, referit al conjunt de característiques socials, culturals, polítiques, psicològiques, jurídiques i econòmiques que cada societat assigna a les persones de manera diferenciada en funció del seu sexe (ONU Mujeres, 2021), és també un prerequisit per a la diversitat d'expressions culturals. Desestimar el potencial creatiu de les dones i també de col·lectius LGTBI redueix de manera dràstica la diversitat de béns i serveis culturals (Villarroya, 2016; Joseph, 2018). L'oportunitat de participar activament en la diversitat de la creació artística, contribuir a la creació i posada en valor de les expressions culturals, participar en la identificació i protecció del patrimoni cultural i en la familiarització amb la diversitat de creacions, expressions i patrimoni s'ha de garantir a tothom (Romainville, 2015), incloses les dones i els col·lectius minoritaris.

A l'anterior cal afegir el paper cada vegada més important de les ciutats en el panorama social, polític i econòmic (Culture Action Europe i Agenda 21 de la Cultura – Organització Mundial de Ciutats i Governos Locals Units, 2016), i també

*Article traduït per Julia Salas Ballesteros

en el cultural (Yúdice, 2002). Des de la dècada de 1990, moltes ciutats han utilitzat la cultura com a vehicle de creixement econòmic, però també com a eina d'integració i inclusió (Canclini i Moneta, 1999). La ciutat de Barcelona no n'ha romàs al marge i la cultura ha exercit un paper central en la construcció de l'anomenat «model Barcelona» (Rius-Ulldemolins i Gisbert, 2018). Emmarcat en un estat fortament descentralitzat culturalment, l'Ajuntament de Barcelona ha assumit un paper de lideratge en el manteniment i finançament de les principals institucions culturals catalanes (Villarroya, 2012) i en l'impuls del sorgiment i la consolidació d'iniciatives privades a tota la ciutat.

La rellevància de Barcelona com a capital cultural va ser reconeguda, en un primer moment, per mitjà de la Carta municipal (Llei 22/1998, de 30 de desembre), i, posteriorment, consolidada per un conveni signat entre els ministeris de Cultura i d'Economia i Hisenda d'Espanya i l'Ajuntament de Barcelona (Llei 1/2006, de 13 de març). El seu paper cultural també s'ha materialitzat en el seu rol líder en la implementació de *Cultura 21: Acciones* i les activitats de la Comissió de Cultura de l'Organització Mundial de Ciutats i Governos Locals Units (CGLU). En línia amb l'*Agenda 21 de la cultura* (CGLU, 2004), el responsable d'afers culturals de l'Ajuntament de Barcelona, el 2018, afirmava que «l'autonomia personal, la igualtat i la diversitat eren tres paràmetres polítics clars en la construcció de la política cultural de qualsevol ciutat, i també de Barcelona» (Subirats, 2018: 11).

Malgrat la percepció general que la cultura i les arts brinden un espai obert per a persones de tots els gèneres, l'evidència mostra que les desigualtats de gènere també es reflecteixen en el domini de la cultura (Pujar, 2016). En aquest sentit, el document *Cultura 21: Acciones* (CGLU, 2015), que actualment orienta les polítiques públiques culturals en els governs locals alineats amb l'*Agenda 21 de la cultura*, inclou la igualtat de gènere en referir-se als drets culturals i, en concret, a la necessitat que les polítiques culturals incorporin entre els seus objectius l'ampliació de les oportunitats per

a la participació de les dones en la vida cultural i adopten mesures contra tota discriminació de gènere. Així mateix, en l'àmbit de la governança cultural, s'insta els programes i les institucions culturals que reben suport públic a desenvolupar una perspectiva de gènere, és a dir, que les preocupacions i experiències de les dones, així com dels homes, siguin un element integrant de l'elaboració, l'aplicació, la supervisió i l'avaluació de les polítiques i els programes, a fi que les dones i els homes se'n beneficien per igual i s'impedisca que es perpetue la desigualtat (Consell Econòmic i Social de les Nacions Unides, 1997). Finalment, en relació amb la igualtat i la inclusió social, el document *Cultura 21: Acciones* urgeix els governs locals a destinar una part del seu pressupost cultural i recursos públics a la promoció activa de la participació de les dones en les activitats i les organitzacions culturals, especialment en els nivells de major perfil i responsabilitat, així com a valorar, promoure i incrementar la visibilitat i el prestigi d'aquelles activitats culturals en les quals habitualment hi ha més implicació de les dones.

També a escala internacional, la UNESCO compeleix els governs a incorporar la perspectiva d'igualtat entre homes i dones (UNESCO, 2014; Joseph, 2015, 2018) en el conjunt de les polítiques i mesures culturals, possibilitant la participació de les dones en la vida cultural en qualitat de creadores i productores, així com en la seua condició de ciutadanes i consumidores. Altrament, la diversitat de les expressions culturals es mostra com un repte inassolible (Joseph, 2018). Des d'un altre prisma, la cohesió social dins d'una comunitat es pot aconseguir més fàcilment si tots els grups dins de la comunitat participen en la vida cultural. En aquest sentit, la *Convenció de 2005 de la UNESCO sobre la protecció i la promoció de la diversitat de les expressions culturals* (UNESCO, 2005) posa èmfasi en la importància de la cultura per a la cohesió social i, en particular, en el seu potencial per a millorar la condició i el paper de la dona en la societat (preàmbul). En conseqüència, el funcionament d'una comunitat democràtica passa necessàriament pel dret a participar en la vida cultural.

Les desigualtats de gènere en el sector cultural adopten múltiples formes i es manifesten en l'entrada a determinades professions i indústries, en la progressió professional, en el reconeixement per mitjà de premis, accés a recursos i també en la visibilitat de les obres (Villarroya, 2019). Tot això sumat a les problemàtiques que històricament han caracteritzat (i continuen fent-ho actualment) el sector cultural, amb una precarització del mercat de treball artístic, enormes dificultats de desenvolupament de trajectòries professionals (Barrios i Villarroya, 2022) i una fragilitat estructural que ha comportat una crisi sistèmica dins del món cultural (Rubio-Arostegui i Rius-Ulldemolins, 2016).

Malgrat les reivindicacions internacionals esmentades, la igualtat de gènere no ha sigut mai un tema central en l'agenda de les autoritats responsables de cultura de la ciutat de Barcelona. En els primers 30 anys de democràcia, les polítiques culturals de l'Ajuntament de Barcelona van ser liderades pel Partit dels Socialistes de Catalunya, que va crear l'Institut de Cultura el 1996 com a principal òrgan responsable dels afers culturals de la ciutat. Els governs socialistes, amb una orientació socialdemòcrata en els anys vuitanta i més socioliberal en els noranta i dos mil (Rius-Ulldemolins i Gisbert, 2018: 108), van donar pas, el 2011, a Convergència i Unió (CiU), un partit nacionalista i conservador. Això no obstant, el seu pas per l'alcaldia de la ciutat va durar poc temps i, en les eleccions de 2015, el partit Barcelona en Comú (BeC), una plataforma ciutadana llançada el juny de 2014, va guanyar les eleccions municipals. En el poder des d'aleshores, ha governat en minoria, excepte en el període comprès entre 2016 i finals de 2017, quan va governar en coalició amb el Partit dels Socialistes de Catalunya. La seua agenda política inclou la defensa de la justícia social i els drets comunitaris, la promoció de la democràcia participativa, la introducció de mecanismes per a combatre la corrupció i el desenvolupament d'un nou model de turisme per a Barcelona.

En matèria cultural, l'anomenada *nova política* proclama una proposta alternativa de política cultural

orientada a promoure una cultura comuna allunyada de la instrumentalització econòmica i turística de la cultura (Rius-Ulldemolins i Gisbert, 2018). Aquesta nova proposta explora i repensa el sector cultural mitjançant una cultura comunitària que integra el feminisme, l'economia social, l'urbanisme o l'ecologia. Malgrat el discurs feminista de l'última legislatura (2015-2019), poques vegades s'ha inclòs explícitament la igualtat de gènere entre els objectius de les polítiques culturals. Més enllà de la constitució del grup de treball Cultura i Gènere, dins del programa «Cultura Viva» de l'Institut de Cultura de Barcelona, que, al llarg dels mesos transcorreguts entre el març i el juliol de 2019, va rebre l'encàrrec d'elaborar un conjunt d'accions encaminades a la consecució de la paritat i la incorporació de la perspectiva de gènere en projectes i equipaments de la ciutat de Barcelona, la major part de les actuacions en l'àmbit cultural han tingut origen en la Regidoria de Feminismes i Afers LGTBI de l'Ajuntament de Barcelona, així com en el sector privat.

Aquesta resistència a la implementació de la transversalitat de gènere, si bé ha sigut poc explorada en l'àmbit de les polítiques culturals, la seua anàlisi en altres camps polítics ha mostrat com els esforços per la igualtat de gènere sovint són objecte de fortes resistències (Cavaghan, 2017) en contextos institucionals existents. Aquestes anàlisis han mostrat com el biaix cap als interessos masculins i les suposicions respecte a les diferències de gènere entre homes i dones, existents en totes les polítiques públiques, reforcen els avantatges dels homes (Hawkesworth, 1994). Així, quan les polítiques dissenyades per a canviar les relacions de gènere s'incorporen a un règim de governança preexistent, el seu impacte pot veure's obstaculitzat o transformar-se en maneres que les fan menys poderoses (Jansson, 2019). A vegades, aquesta resistència també s'ha atribuït als gerents de les institucions, que sovint expressen actituds positives cap a la igualtat de gènere i la diversitat com a principis, però es resisteixen a la implementació d'accions reals destinades a canviar l'ordre de gènere (Wahl i Holgersson, 2003). Més

enllà d'aquests factors endògens al canvi institucional, recerques recents apunten la idea que les institucions i la política no estan aïllades de la societat i poden estar influenciades per l'agència de diferents actors, com ara les elits culturals o els grans receptors d'ajudes (Jancovich, 2017). És possible que alguns d'aquests agents (externs) influïsquen i fins i tot canvien les institucions i la direcció de les polítiques. Els moviments feministes i culturals poden ser uns d'aquests actors socials que contribueixen a assolir canvis en les polítiques culturals. De fet, han exercit un paper de lideratge en el coneixement i la presa de consciència de les disparitats de gènere en l'àmbit cultural, així com en la inclusió de la igualtat de gènere en l'agenda política de molts governs.

En aquest context, aquest article té com a objectiu explorar com s'ha introduït l'agenda feminista en la realitat cultural de la ciutat de Barcelona a partir de l'anàlisi d'un conjunt d'experiències innovadores en l'àmbit cultural en diferents barris de la ciutat. En els apartats següents ens referirem, en primer lloc, a la situació actual del sector cultural de la ciutat des d'una perspectiva de gènere. A continuació, es presentarà la metodologia utilitzada, així com la font de dades principal. La secció següent es dedicarà a la presentació dels resultats de l'anàlisi d'un conjunt d'iniciatives que incorporen la perspectiva de gènere en l'àmbit de la cultura, impulsades pels moviments feministes, el sector cultural (com ara gestores culturals, xarxes de museus amb perspectiva de gènere, institucions culturals) i la societat civil de Barcelona. Finalment, en l'últim apartat es presentaran les principals conclusions de l'estudi.

LES DESIGUALTATS DE GÈNERE EN EL SECTOR CULTURAL DE LA CIUTAT

Una feblesa molt important que es visualitza en el camp de l'art i la cultura local de Barcelona és l'absència d'estadístiques culturals desagregades per sexe, en l'àmbit local, que permeten conèixer

de manera regular i sistemàtica la situació de la igualtat de gènere en el sector i, per tant, facilitar la presa de consciència i prospectiva sobre aquesta qüestió. Si bé s'han desenvolupat alguns estudis rellevants (Cabó i Sánchez, 2017),¹ continuen sent insuficients per a poder disposar d'un diagnòstic real i comparat sobre la situació de desigualtat de gènere existent en el sector cultural de la ciutat de Barcelona.

L'estudi de Cabó i Sánchez (2017) mostra com els tipus d'activitats que més freqüentment fan les dones en el sector cultural solen ser la producció (audiovisual o escènica) o l'ensenyament (tallerista o formador), amb més d'un 60 % de participació en cadascuna. Les primeres solen anar lligades a l'organització i la supervisió d'esdeveniments i no acostumen a tenir massa visibilitat als espais culturals. Les segones solen realitzar-se en espais de format xicotet i de proximitat i, per tant, solen tenir un abast modest quant a recursos i reconeixement. En les tasques d'interpretació solista, només un 35,06 % (2017) de dones són intèrprets solistes en festivals, mentre que en grans auditoris ultrapassen el 40 %. L'autoria de dones oscil·la entre l'1,25 % (2017) en la interpretació musical i el 32 % en la interpretació dels centres d'arts escèniques.

En l'àmbit de la programació, cal destacar dues situacions extremes: d'una banda, la feminització elevada de les activitats en biblioteques i centres cívics, on el nombre total d'activitats és molt elevat, però amb un pressupost i projecció modestos, i, d'altra banda, la masculinització de les activitats desenvolupades en espais més vinculats amb l'alta cultura (per exemple, els museus, grans auditoris o teatres). El percentatge mitjà de dones en cada àmbit de programació, el 2017, va oscil·lar entre el 23 % en el cas de grans auditoris i el 59 % en el cas de les biblioteques (Cabó i Sánchez, 2017).

¹ També es podrien considerar alguns informes que de manera regular ha anat realitzant l'Observatori Cultural de Gènere.

En aquesta mateixa línia, a partir de l'estudi de Villarroya (2017), s'observa com les dones estan menys representades en les professions culturals (44 % el 2014) i en els llocs de presa de decisions (43 % al Departament de Cultura del govern català). Mentre que les dones, amb més freqüència, tenen contractes a temps parcial i temporals i fan tasques de gestió i administració, els homes tendeixen a fer activitats més tècniques i creatives. L'anàlisi per sectors mostra també una escassa representació de dones artistes que exposen la seua obra en galeries d'art (37,5 % el 2013) i en el sector audiovisual (40,6 % el 2012) en comparació amb la seua representació global en el mercat cultural (44 %). En l'extrem oposat, les dones constitueixen la majoria del personal ocupat a les administracions autonòmiques (62,4 %, Departament de Cultura) i locals (64,4 %), així com en sectors tradicionalment feminitzats com arxius (58,5 %), col·leccions (59,4 %) i galeries d'art (57,3 %).

D'altra banda, en el medi concret de les exposicions, l'estudi de Baygual, Brugat i Cabré (2016) sobre deu centres d'art de Barcelona al llarg del període 2011-2015 mostra com únicament la Fundació Miró tracta les dones artistes en igualtat de condicions que els artistes homes. En aquest sentit, el gran nombre d'exposicions individuals d'homes en centres com la Fundació Catalunya La Pedrera, La Virreina o la Fundació Vila Casas demostra que l'artista home encara és el depositari del prestigi artístic en una mesura molt major que l'artista dona. Així mateix, el 0 % de mostres de dones en centres tan diferents com el MNAC i CaixaForum mostra com la incorporació de les dones artistes no depèn dels períodes artístics exposats.

Així mateix, l'estudi de Cabó i Sánchez (2018) revela com els espais de presa de decisions disten de ser paritaris, si bé ací també la participació de dones varia en funció del tipus d'infraestructura cultural. Així, mentre que la direcció dels grans espais culturals de la ciutat, com ara els museus, sol estar en mans d'homes (71 %), la dels equipaments de proximitat sol recaure en dones, amb un 76 % de directores de

centres cívics i un 82 % de biblioteques. Tanmateix, la presència de dones en les estructures de direcció de l'ICUB queda reduïda a penes a un 30 %.

De tot l'anterior es desprén, aleshores, una falta de representació de les dones en la vida cultural més institucionalitzada de la ciutat, que, alhora, conviu amb un paper clau d'aquestes en l'activitat cultural, sovint des de la cultura de proximitat, amb menys suport públic i privat i amb escàs poder social (Villarroya, 2017).

En sentit contrari a l'escenari presentat fins al moment, al llarg de l'any 2017, les dones van obtenir més reconeixements que els homes (57 % i 43 %, respectivament), si bé la distribució per sexes varia en funció de la temàtica, l'àmbit territorial, la visibilitat mediàtica, si es tracta de distincions o premis i la dotació econòmica. Així, per exemple, les dones tenen especial reconeixement en els premis de temàtica de gènere (violències masclistes, participació de les dones, etc.) amb un 83 % dels premis (Cabó i Sánchez, 2018). Si bé lentament les dones comencen a ser reconegudes en l'obtenció de premis, aquells amb més dotació econòmica i visibilitat mediàtica encara solen concedir-se a homes. La retribució mitjana dels premis obtinguts per dones és un 34 % inferior a la dels homes, una diferència que s'accentua fins al 52 % en el cas dels premis que no tenen una temàtica de gènere (Cabó i Sánchez, 2018). Finalment, Cabó i Sánchez (2018) destaquen com el 2017, per primera vegada en els últims anys, les dones van rebre més distincions que els homes (60 % i 40 %, respectivament). Això no obstant, cal destacar que hi ha premis com la Medalla d'Or al Mèrit Cultural, Científic, Cívic o Esportiu que, des de fa anys, no recauen en dones.

Amb un abast territorial més ampli, l'estudi de Cabré i Alvarado (2015) analitza una mostra de 70 premis literaris del territori dels Països Catalans consagrats a premiar diferents gèneres durant un període de 15 anys, des de l'any 2000 al 2014. L'estudi dona resultats molt desiguals per a les dones, que oscil·len

entre el 4,8 % de dones guanyadores en premis de teatre i un 36,4 % en el cas de la narrativa infantil i juvenil.

En l'àmbit de la participació cultural, algunes dades incloses en l'*Enquesta de participació i necessitats culturals de Barcelona* (ICUB, 2020) evidencien, però, una certa igualtat entre homes i dones. Aquest equilibri es manifesta tant en les activitats de cultura legitimada (com anar al teatre, a concerts, etc.) com en la cultura comunitària, popular, religiosa o en l'espai públic. Tanmateix, una anàlisi més detallada de les dades mostra com les dones participen més que els homes en entitats, col·lectius i moviments de caràcter social, mentre que els homes ho fan més en clubs esportius o centres excursionistes. D'aquesta manera, l'equilibri aparent entre sexes queda matisat pels diferents rols de gènere existents en les nostres societats.

A tot l'anterior cal afegir el paper crucial dels moviments feministes i l'activisme del sector cultural a la ciutat de Barcelona, que, en els últims anys, ha documentat de manera persistent la falta d'igualtat efectiva entre homes i dones en el sector cultural i la necessitat d'intervenció urgent (Baygual, Brugat, i Cabré, 2016; Bou, Cabré, i Porté, 2014; Cabré, 2017; Cabré i Alvarado, 2015). Malgrat les escasses iniciatives institucionals destinades a introduir la perspectiva de gènere en les polítiques culturals de la ciutat, els moviments feministes de la ciutat i el sector mateix han sigut impulsors de bones pràctiques en el camp de la cultura i el gènere a la ciutat de Barcelona.

METODOLOGIA GENERAL I TREBALL DE CAMP REALITZAT

Per a l'anàlisi d'aquest article s'ha dut a terme el desenvolupament d'una metodologia qualitativa a partir de la realització d'entrevistes semiestructurades a persones expertes i referents en l'àmbit de la perspectiva de gènere en el camp cultural de la ciutat de Barcelona. La pauta d'entrevista va dividir

les preguntes en dos grans blocs. El primer es va enfocar en la descripció de les polítiques culturals de Barcelona des d'una perspectiva feminista, i el segon, directament relacionat amb els resultats que es presenten en aquest article, en l'avaluació qualitativa d'aquestes polítiques culturals a la ciutat, posant l'accent en la descripció d'experiències i iniciatives dutes a terme a la ciutat per part tant de l'Administració pública com d'agents de la societat civil i el tercer sector cultural. A més, a l'inici de cada entrevista es van arreplegar les dades generals de les entrevistades, principalment professionals en relació amb l'objecte d'estudi. Les entrevistes es van fer de manera telemàtica² entre el maig i el setembre de 2020.

La selecció de la mostra es va fer a partir de les integrants del grup de treball Cultura i Gènere dins del programa «Cultura Viva» posat en marxa per l'ICUB i altres referents en el camp d'estudi investigat, sempre amb el propòsit d'obtenir una mostra que, malgrat no ser representativa del sector, fos crítica i diversa. En concret, les entrevistades van ser Mireia Mora (comunicadora cultural a La Tremenda), M. Àngels Cabré (directora de l'Observatori Cultural de Gènere), Anna Cabó (fundadora i directora de La Groc Solutions, una consultoria sobre temes de gènere i diversitat), Karo Moret (doctora en Història per la Universitat Pompeu Fabra, investigadora sobre l'herència africana i les seues diàspores al Carib), Eulàlia Espinàs (gerenta de l'Ateneu Barcelonès), Marta Vergonyós (artista visual i cineasta, directora del Centre de Cultura de Dones Francesca Bonne-maison – La Bonne), Marina Marcian (tècnica de cultura, doctoranda en Moviments Socials i Diversitat Cultural a la Universitat de Barcelona) i Ione Hermosa (tècnica de cultura, gerenta de La Central del Circ fins a 2021).

A partir del treball de camp exploratori desenvolupat per a aquesta recerca i arran de les entrevistes fetes,

² Es van fer de manera telemàtica, principalment a partir de videotrucades o per correu electrònic, a causa de la situació de pandèmia generada per la COVID-19.

van emergir 24 propostes d'experiències de bones pràctiques en el camp de la perspectiva de gènere dins del sector cultural de la ciutat de Barcelona (Taula 1).

Taula 1 Propostes de bones pràctiques en l'àmbit del gènere i la cultura a la ciutat de Barcelona

Tipologia de projecte	Projectes proposats com a experiències de bones pràctiques
Centre cívic i biblioteca	Centre Cívic Sagrada Família i Centre Cívic El Sortidor a Poble Sec
Centre de cultura i de creació	El Graner, La Bonne, L'Ateneu de 9 Barris
Col·lectiu de dones	Dones Visuals, Projecte Minerva, Sindicat de Treballadores i Cuidadores de la Llar (Sindillar), Ca la Dona, Projecte Wikidones
Festival	Festival Escena Poblenou, Festival Internacional de Cine de Dones de Barcelona, Festival de Cultures Lesbianes VisibLES
Producció artística	Wanafrika Ediciones amb la col·lecció «African-meninas», la programació de La Raposa, obra teatral <i>No es país para negras</i> , projectes artístics de Nus Cooperativa, l'agenda paritària del Teatre Nacional de Catalunya
Museu	Museu de Pedralbes, Arxiu Fotogràfic de l'Ajuntament de Barcelona
Grup de treball	Grup Dones i Cultura, grup de treball Cultura i Gènere del programa «Cultura Viva» de l'Ajuntament de Barcelona, informe sobre la programació cultural 16/17 en clau feminista
Formació	Curs de formació «Afrofeminisme» de Karo Moret al CCCB, tallers «Fil a l'agulla»
Gestió i comunicació cultural	La Tremenda
Premi i reconeixement	Premi Joves Creadores
Festa major	Festa major del Poble Sec

Font: elaboració pròpia.

D'aquests 24 exemples, se n'han seleccionat 10 per al propòsit d'aquest treball, que són els que es presenten en la Taula 2. L'elecció respon a tres criteris:

i) la pluralitat de sectors artístics i culturals implicats: audiovisual, teatral, museístic, etc.;

ii) la diversitat en la tipologia dels projectes, amb presència tant d'unitats de producció com d'exhibició;

iii) la titularitat (pública o privada).

Taula 2 Exemples de bones pràctiques en l'àmbit del gènere i la cultura a la ciutat de Barcelona

Institució	Sector cultural	Tipologia	Titularitat
1. Centre Cívic Sagrada Família i Biblioteca Sagrada Família - Josep M. Ainaud de Lasarte	Multidisciplinari (centre de proximitat) i sector patrimonial (biblioteca)	Centre cívic i biblioteca	Pública
2. Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison	Multidisciplinari	Centre de cultura	Privada
3. El Graner, centre de creació de dansa i arts vives	Arts escèniques (dansa i arts vives)	Centre de creació	Pública
4. <i>No es país para negras</i>	Arts escèniques (teatre)	Producció teatral	Privada amb ànim de lucre
5. Barcelona International Women's Film Festival	Sector audiovisual (cine)	Festival audiovisual	Privada
6. Poble Sec Feminista	Acció social	Festa major	Pública
7. Ca la Dona	Multidisciplinari (patrimonial, d'acció social...)	Espai d'acció feminista	Privada
8. CCCB Afrofeminismes	Sector patrimonial (museístic, formació)	Museu	Pública
9. Projecte Minerva	Multidisciplinari	Col·lectiu de creadores	Pública
10. La Tremenda	Comunicació	Gestió i comunicació cultural	Cooperativa – privada sense ànim de lucre

Font: elaboració pròpia

BONES PRÀCTIQUES EN L'ÀMBIT DEL GÈNERE I LA CULTURA A LA CIUTAT DE BARCELONA

Caracterització dels projectes

Seguint l'exemple del mapatge d'experiències presentat en el document *Cultura per la inclusió social a Barcelona. Mapatge d'experiències 1.0* (Baltà i Grimaldi, 2011), a continuació es presenta la caracterització de cadascun dels projectes seleccionats. Per a cadascun s'inclou: el títol del projecte, la institució o l'entitat que el gestiona, una breu

descripció del seu context, els objectius en clau feminista que persegueix i les principals activitats executades dins de la línia de perspectiva de gènere.

El Centre Cívic Sagrada Família és un equipament municipal de titularitat pública ubicat al barri de la Sagrada Família l'eix principal de treball del qual és la igualtat de gènere. Des de 2013, s'ha especialitzat en temes de gènere amb el doble objectiu d'oferir a la ciutadania una oferta cultural en aquest àmbit i implementar en la gestió interna del mateix centre cívic bones pràctiques

professionals en la promoció de la igualtat. Les seues accions principals dirigides a la ciutadania es concentren en l'agenda cultural (exposicions, cicles de cine, espectacles, concerts...), la realització de tallers, així com el suport a la creació de projectes especialitzats en gènere i igualtat (Ajuntament de Barcelona, s.d.b). En l'àmbit de la gestió interna, promou formacions periòdiques dins del seu equip amb l'objectiu de vetlar pel foment de la perspectiva de gènere en totes les seues accions. Un dels resultats més rellevants ha sigut l'elaboració de la *Guia per a la incorporació de la perspectiva de gènere al treball del Centre Cívic Sagrada Família* (Alexanian i Tejón, 2017).

La Biblioteca Sagrada Família-Josep M. Ainaud de Lasarte, situada al mateix edifici que el centre cívic i també de titularitat pública, alberga un fons especial sobre feminisme, temàtica LGTBI i teoria *queer*, a més d'oferir els serveis de biblioteca pública de referència per al barri (Ajuntament de Barcelona, s.d.a).

El Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, La Bonne, és un «espai de trobada, intercanvi i creació de projectes culturals feministes» (La Bonne, s.d.), centrat en les especialitats de l'àmbit audiovisual i performatiu. També s'hi duen a terme activitats de recerca i pensament sobre els moviments feministes i l'antiracisme. El centre té origen a l'Institut de Cultura Popular, fundat per la pedagoga Francesca Bonnemaison el 1909, juntament amb la Biblioteca Popular de la Dona (primera biblioteca pública de dones a tot Europa).

Després d'anys de reivindicació i recuperació del llegat de Francesca Bonnemaison, l'any 2003, la Diputació de Barcelona va aprovar la formalització del conveni de cessió de l'espai a l'associació promotora del Centre de Cultura de Dones. Un any després va tenir lloc la inauguració formal de l'espai i, amb aquesta, naixeria el centre. El 2012, el Centre de Cultura va patir les conseqüències de la crisi, amb fortes retallades en el pressupost, i va

decidir reafirmar-se en la voluntat de continuar amb l'obra de Francesca Bonnemaison i iniciar una nova etapa amb un nom nou: La Bonne. Els objectius d'aquesta nova etapa se centren en la consolidació com un espai de trobada, intercanvi i creació de dones i feministes dirigit al conjunt de la societat, la fidelització de l'heterogènia Comunitat Bonne des d'una praxi interseccional, antiracista i descolonial, la posada en pràctica d'una lògica circular en la promoció de la cultura de les dones (Formació > Producció > Difusió > Arxiu) i ser un punt de trobada de les dones del món de la cultura i dels diferents feminismes de Barcelona.

De La Bonne ha sorgit el Projecte Wikidones, una iniciativa per a generar continguts amb perspectiva de gènere i feminista en la Viquipèdia. També impulsa el Premi Joves Creadores,³ en col·laboració amb la Regidoria de Feminismes i LGTBI de l'Ajuntament de Barcelona, dirigit a potenciar la creació audiovisual de dones residents a la ciutat de Barcelona. Així mateix, La Bonne impulsa el Festival de Cultures Lesbianes visibLES,⁴ que busca promocionar la producció cultural lesbiana de la ciutat.

El Graner és un centre de creació dedicat a la dansa i les arts vives de titularitat pública, administrat pel Mercat de les Flors amb la col·laboració de l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APDC) i l'Associació de Companyies Professionals de Dansa de Catalunya (ACPD). El centre forma part del programa «Fàbriques de creació» de l'Ajuntament de Barcelona i treballa per donar suport a la creació artística dins de l'àmbit de la dansa i els llenguatges del cos, per mitjà de l'experimentació, l'assaig, la creació i la formació, i, al seu torn, establir vincles amb els públics diversos, tot des d'un «model de gestió

3 Per a més informació: <https://labonne.org/projectes/premijovescreadores/>

4 Per a més informació: <https://labonne.org/projectes/visibles/>

horitzontal i feminista que investiga nous models de governança sostenibles i inclusius» (El Graner, s.d.). L'equip d'El Graner va participar, el 2019, en la presentació de la guia *Bones pràctiques per a una programació cultural paritària a Barcelona* (Soley-Beltran, 2019), que s'inclouïa com a part del Pla per a la justícia de gènere (2016-2020) de l'Ajuntament de Barcelona destinat a erradicar les desigualtats de gènere a la ciutat.

La producció teatral *No es país para negras* és una obra de la dramaturga i actriu Silvia Albert Sopale, coescrita per la mateixa actriu i dramaturga, amb la col·laboració de Laura Freijo i Carolina Torres, dirigida per Carolina Torres Topaga i produïda per Maripaz Correa. Es tracta d'un monòleg comicodramàtic sobre la història de les dones negres espanyoles que es va estrenar a Barcelona el 2014, dins de la XV Mostra de Creadores Escèniques Novembre Vaca, i des d'aleshores s'ha representat sobre múltiples escenaris de tot Espanya. Al llarg de totes les temporades en les quals s'ha programat (i es continua programant), al final de l'obra s'obri un espai de col·loqui entre creadora i públic que és moderat, en cada cas, per una referent de la comunitat afro de la ciutat on es fa la representació, i es convida el públic a comentar temes entorn del racisme i els afrodescendents (*No es país para negras*, s.d.). El 2020, la companyia *No es país para negras* va estrenar una nova obra teatral titulada *Blackface y otras vergüenzas*.

La Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona és un festival de cine nascut el 1993, creat i dirigit per Drac Màgic Cultura Audiovisual, amb l'objectiu de visibilitzar la cultura audiovisual feta per dones. En paral·lel a la mostra internacional que se celebra cada any, usualment al principi de juny, s'ha aconseguit crear un arxiu de pel·lícules realitzades per dones, amb més de 2.500 obres, així com un arxiu en línia amb tota la informació dels treballs que s'han programat, al llarg dels anys, en el festival (Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona, s.d.). La Mostra forma part i és cofundadora de TRAMA, coordinadora de mostres i

festivals de cine, vídeo i multimèdia realitzats per dones de l'Estat espanyol. A més, ofereix la distribució d'algunes de les obres presentades en el festival i treballa per a fer valdre el cine fet per dones.

Diferents entitats del barri de Poble Sec van conformar, el 2015, el grup de treball Poble Sec Feminista per a elaborar un protocol⁵ d'actuació contra les agressions sexistes i d'assetjament dins del marc de la festa major del barri, que se celebra cada any durant la segona quinzena del mes de juliol. Amb la voluntat de garantir un espai de seguretat i respecte dins de l'espai festiu, el document presentava una proposta d'actuació davant de les agressions sexistes que es produïssin durant els dies de festa major. En el protocol es recalca la importància de dur a terme actuacions prèvies de sensibilització, per mitjà de xarrades, material gràfic i audiovisual, tallers, etc. amb organitzacions i col·lectius del barri. Al seu torn, es manifesta la voluntat de fomentar, en els anys següents, la representació de sexualitats i gèneres no hegemònics.

Ca la Dona és un espai autodefinit «d'acció feminista», un lloc de trobada de dones, lesbianes i trans, i de referència dels moviments feministes, en actiu des de 1987 i que des de 2012 està ubicat al barri antic de Barcelona. En aquest espai es fan activitats de reflexió i debat, producció de pensament feminista, intercanvi d'experiències polítiques i tota una sèrie d'activitats socioculturals. Un dels projectes destacats és el Centre de Documentació de Ca la Dona, un fons documental i biblioteca que recopila, conserva i difon multitud d'obres (llibres, revistes, pel·lícules, escrits, cartells, etc.) del moviment feminista. Al seu torn, Ca la Dona compta amb un espai d'informació de drets i recursos jurídics i FemArt, una mostra d'art fet per dones principalment d'Espanya i Llatinoamèrica (Ca la Dona, s.d.).

⁵ Disponible ací: <http://labase.info/wp-content/uploads/2015/07/PROTOCOL-AGRESSIONS-FM15-1.pdf>

El curs «Afrofeminismes. Arrels, experiències, resistències» es va impartir al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) al llarg del mes de juny de 2018 a càrrec de la historiadora, investigadora i professora afro cubana Karo Moret Miranda, doctora en Història per la Universitat Pompeu Fabra i editora d'una de les col·leccions d'Ediciones Wanafrica. La formació impartida per Moret Miranda va estar conformada per cinc sessions en les quals, «per mitjà de la història, la religió, l'art i les experiències de les dones», es volia ajudar a comprendre «quins agents socials, culturals, polítics i econòmics han influït en la història afrodescendent i en la construcció d'una afroconsciència feminista», així com estudiar «els moviments feministes en la seua complexitat i pluralitat» i «la representació de l'afrodescendència i la resposta de l'activisme artístic més contemporani» (CCCB, s.d.). El curs va formar part de la programació de l'Institut d'Humanitats de Barcelona, en actiu des de 1994.

El Projecte Minerva és un projecte de trobada i promoció entre les creadores artístiques vinculades al barri de Gràcia de Barcelona. Naix el 2011 arran de la constitució d'un grup de treball conformat per dones del Consell de Dones de Gràcia i altres dones per a debatre sobre cultura i gènere i visibilitzar els treballs artístics creats per dones. El 2014, van crear la plataforma virtual en forma de catàleg per a donar a conèixer les dones creadores de múltiples disciplines artístiques residents o vinculades d'alguna manera al barri de Gràcia de Barcelona. Actualment, compta amb el suport de la Regidoria de Feminismes i LGTBI de l'Ajuntament de Barcelona i la col·laboració de la cooperativa Trama SCCL. La seua finalitat principal és fomentar la creació cultural de les dones, amb perspectiva de gènere, establir xarxes i potenciar el talent femení del districte.

La Tremenda és una cooperativa, creada el 2017, que es dedica a la comunicació i la premsa cultural i social amb perspectiva de gènere. Liderada per Mireia Mora, Bàrbara Branco, Núria Olivé

i Laia Soler, la seua oficina es troba dins de La Bonne – Centre de Cultura de Dones, on duen a terme diferents tipus de treballs vinculats amb les estratègies de comunicació i premsa, creació de continguts, gestió de publicitat i d'esdeveniments i també formació i assessorament. Entre altres activitats, La Tremenda ha coordinat l'acte «Feminització cultural: presentació de la guia Bones pràctiques per a una programació cultural paritària a Barcelona», així com la coordinació del posterior grup de treball Gènere i Cultura, impulsat per la Regidoria de Feminismes i LGTBI de l'Ajuntament de Barcelona i l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB).

Projectes culturals com a bones pràctiques: diversos, interseccionals i amb perspectiva de gènere

A partir del conjunt d'aquestes experiències de bones pràctiques del sector cultural amb perspectiva de gènere, dutes a terme a la ciutat de Barcelona entre 2015 i 2018, s'observa una diversitat d'iniciatives (des de la programació, formació i documentació fins a la residència artística, per exemple), en diferents camps de la cultura (arts visuals, audiovisual, teatre, etc.), implementades per diferents tipus d'organitzacions (des de centres cívics, teatres i centres de creació fins a empreses de comunicació cultural) i amb models de gestió i de titularitat variats. Si bé les deu experiències presentades no pretenen ser representatives del conjunt del sector, sí que persegueixen exemplificar iniciatives diferents que provenen de diferents sectors i agents culturals.

D'aquesta diversitat destaca el rol principal de La Bonne com a impulsora de diferents projectes que compten amb una forta presència i arrelament a la ciutat, i que comprenen des de la formació fins a l'existència d'un centre de documentació, les assessories, el premi per a creadores, el festival de cultures lesbianes o les residències artístiques, per exemple. El seu propòsit de difusió de projectes feministes col·loca La Bonne com un agent crucial de dinamització de les experiències culturals feministes a la ciutat. La resta d'iniciatives analitzades

comprenen des de la presència de projectes amb un fort component de proximitat amb el territori, per exemple, el Centre Cívic Sagrada Família i la Biblioteca Sagrada Família-Josep M. Ainaud de Lasarte, els protocols contra agressions sexistes de la Festa Major de Poble Sec o el Projecte Minerva, lligat al barri de Gràcia, fins a programes amb més projecció internacional, com ara la Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona.

Cal destacar també que la interseccionalitat es troba, des de fa temps, en l'agenda de moltes d'aquestes iniciatives, la majoria de les quals reconeixen que la categoria de gènere no és l'única que estructura la societat i que, per tant, aquesta s'encreua amb altres eixos com l'origen, l'ètnia, l'edat, l'orientació sexual, la diversitat funcional o la classe social. Malgrat això, encara queda un llarg camí per recórrer. Una de les entrevistades remarca que el context barcelonés és «reticent a identificar altres opressions i altres col·lectius amb prioritats diferents» i que les transformacions ocorregudes fins al moment i que han generat impacte han sigut «perquè les artistes i acadèmiques no blanques ens hem organitzat i hem ofert els nostres propis productes que hem gestionat des de l'àmbit particular, sense suport institucional» (entrevistada 5⁶).

En el cas concret de l'afrofeminisme destaquen iniciatives vinculades a la formació, com ara el curs «Afrofemines. Arrels, experiències, resistències», ofert pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona el 2018 i impartit per la historiadora afrocubana Karo Moret Miranda, o la producció teatral *No es país para negras*, de Silvia Albert Sopale. També a fi d'afrontar la discriminació que pateixen les dones en el procés creatiu, agreujada per l'ètnia, aquesta producció teatral visibilitza la creació i les aportacions fetes per dones des d'una perspectiva interseccional.

Totes i cadascuna d'aquestes iniciatives permeten abordar diferents bretxes de gènere que es manifesten en el sector cultural de la ciutat. Així, per mitjà de la programació d'activitats culturals, de tallers, de l'ús d'espais i de la difusió d'activitats amb perspectiva de gènere, es busca facilitar a la ciutadania una oferta cultural diversa i de qualitat. Una de les entrevistades afirmava que «forçar la paritat en els equipaments i les programacions hauria de ser una obligació i propiciaria un ecosistema cultural infinitament més sa» (entrevistada 6).

L'ús d'una comunicació no sexista i transformadora és també un denominador comú en totes les iniciatives analitzades. L'existència de La Tremenda, com a cooperativa dedicada a la comunicació i a la premsa cultural i social amb perspectiva de gènere, dona compte del paper clau de la comunicació com a eina de transmissió de missatges, significats i valors, tant per mitjà de les paraules com de les imatges.

Així mateix, la formació, la documentació i la recerca sobre moviments feministes, sobre les desigualtats de gènere en el sector cultural i sobre el rol creador de les dones i d'altres col·lectius discriminats són iniciatives que permeten superar la perspectiva androcèntrica que domina moltes de les activitats de la ciutat (Perpinyà i Morera, 2020). En aquest sentit, una altra entrevistada remarcava que «és necessari fer molta formació i donar suport als moviments actuals i a les persones que estan treballant des de la societat civil» (entrevistada 3). D'altra banda, els premis són utilitzats, en alguns dels casos analitzats, com a instrument clau per al reconeixement de l'obra i la trajectòria de dones artistes i professionals de la cultura (Cabrè i Alvarado, 2015). Per la seua part, els festivals i les mostres donen visibilitat a l'obra de les artistes i els col·lectius menys representats alhora que amplien la diversitat d'expressions culturals de la ciutat.

L'adopció de la perspectiva de gènere en la gestió interna d'algunes de les institucions considerades

6 Per a preservar l'anonimat de les entrevistades amb la incorporació de les citacions literals, la identificació numèrica de les entrevistades que es presenta no es correspon amb l'ordre amb el qual han aparegut en l'apartat de Metodologia.

en aquest treball (per exemple, el Centre Cívic Sagrada Família) permet, a més de fomentar una mirada de gènere en la presa de decisions, l'exercici de pràctiques professionals de promoció de la igualtat de gènere en el funcionament quotidià de l'equip. En aquest sentit, una de les entrevistades reflexionava el següent: «D'una banda, (tenim) la necessitat de transformar les institucions culturals existents; d'altra banda, donar suport a aquelles iniciatives existents al marge, fetes per dones i persones feministes» (entrevistada 2). Un tema clau en aquest àmbit és la promoció de la conciliació de la vida familiar, personal i laboral tant de les persones que participen en les activitats com de les que formen part de l'equip del centre.

Finalment, algunes de les iniciatives analitzades estan dirigides a prevenir i abordar el sexisme i la violència masclista. Des de la dotació, la difusió i l'ús d'un protocol de prevenció i actuació contra les agressions sexistes i d'assetjament en el marc de la Festa Major de Poble Sec fins a la dotació d'un protocol dins del centre mateix o la formació interna i externa sobre violències masclistes.

CONCLUSIONS

La configuració de Barcelona com una ciutat cultural, impulsora de progrés econòmic, social o turístic, no ha comptat amb el poder transformador de la igualtat de gènere. Amb això, s'ha limitat el gaudi de drets culturals a tota la ciutadania, la cohesió social i la riquesa de la diversitat de les expressions culturals. Davant de totes les desigualtats de gènere que afecten les dones i diferents col·lectius minoritaris, l'anàlisi que hem dut a terme ha mostrat el caràcter simplement testimonial de la intervenció de les autoritats locals responsables de cultura a la ciutat de Barcelona. Malgrat el discurs feminista del partit actual de govern, Barcelona en Comú (BeC), la seua implementació en l'àmbit de les polítiques culturals ha sigut pràcticament inexistent. No reconèixer aquest potencial comporta, consegüentment, la constricció de drets culturals per part de les

dones i altres grups minoritaris i debilita l'enfortiment d'una agenda pública que busque la igualtat en termes culturals de tota la ciutadania.

D'altra banda, l'estudi ha posat en relleu el paper fonamental dels moviments feministes i iniciatives diverses sorgides des de l'àmbit cultural, algunes amb una trajectòria llarga i reconeguda i d'altres més recents, que han permès abordar les bretxes de gènere en l'accés als recursos i la programació, les relacions de poder desiguals dins de les institucions, així com les normes de gènere tradicionals que reforcen aquestes bretxes i els desequilibris de poder. Les iniciatives incloses en aquest treball, que han sigut destacades pel sector cultural mateix, evidencien el paper clau de les agents culturals del territori, més enllà de l'existència d'un full de ruta en l'esfera política o de la inclusió de la igualtat de gènere com a objectiu en les polítiques culturals de la ciutat.

La rellevància que la ciutat mateixa ha assumit com a *ciutat cultural*, a partir del *model Barcelona*, no ha atenuat prou les desigualtats de gènere ni ha contemplat una base sostenible de política pública que permeti transformar la situació cultural de desigualtat fins al moment present. En aquest sentit, és urgent la transformació de la situació actual en un projecte col·lectiu de ciutat que mitigue, en profunditat i de manera sostenible, el que està succeint actualment en el camp de l'art i la cultura. Per a construir societats més democràtiques, també cal garantir els drets culturals a tots aquells col·lectius que són discriminats o directament apartats de l'àmbit de la cultura. La creació de projectes (socials, econòmics, culturals) a la ciutat que conceben la perspectiva de gènere i facen evident, per exemple, el lloc de dones i col·lectius LGTBI pot ser un camí possible per a ajudar a atenuar aquestes desigualtats.

D'altra banda, específicament en el camp professional de la cultura de la ciutat de Barcelona, més enllà dels escassos estudis i les dades existents, s'observa que, en diversos sectors culturals, la desigualtat de gènere encara està més que present. Desigualtat que

no només es manifesta en les possibilitats d'accés al camp cultural, el desenvolupament de les professions artístiques, el reconeixement al treball i/o a la trajectòria o l'obtenció de premis, sinó també en la menor representació que tenen les dones en llocs de decisió respecte als homes (Villarroya, 2019). Tal com s'ha pogut observar, 7 de cada 10 càrrecs de direcció dels grans equipaments culturals de la ciutat estan en mans d'homes.

Així mateix, el reconeixement de projectes considerats com a bones pràctiques en l'àmbit del gènere i la cultura a Barcelona possibilita continuar aprofundint en polítiques i línies d'acció transversals en busca de la consolidació de models orientats a la igualtat a la ciutat. Des d'aquesta mirada, el territori (i la ciutadania) es constitueix com un espai de creació particular i com el lloc on és possible el desenvolupament d'iniciatives orientades a la prevenció i conscienciació del sexisme i la violència masclista.

De la mateixa manera, l'anàlisi de bones pràctiques ha posat en relleu com el gènere, com a construcció social, ha d'articular-se necessàriament amb altres dimensions (com l'ètnia, l'edat, l'orientació sexual, la diversitat funcional o la classe social) que possibiliten el reconeixement de les experiències culturals feministes a la ciutat. Si bé la interseccionalitat està present en diverses experiències analitzades, que continuen sent projectes actius, les transformacions assolides a la ciutat encara són moderades.

Com a conclusió, cal assenyalar la necessitat de treballar la discriminació per raó de gènere des de diferents espais (programació d'activitats culturals, ús i apropiació dels espais, comunicació, recursos, etc.) i àmbits (públic, privat i tercer sector) amb l'objectiu de proporcionar una oferta cultural diversa. Només d'aquesta manera es podrà consolidar també un ecosistema cultural a la ciutat més just i igualitari.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ajuntament de Barcelona. (2016). *Pla per la justícia de gènere 2016-2020 (Barcelona)*. Barcelona: Regidoria de Feminismes i LGTBI, Ajuntament de Barcelona. <http://hdl.handle.net/11703/114211>
- Alexanian, A., i Tejón, C. (2017). *Guia per a la incorporació de la perspectiva de gènere al treball del Centre Cívic Sagrada Família*. Barcelona: Centre Cívic Sagrada Família. <http://igualtatigenere.com/wp-content/uploads/2015/10/Guia-destil-igualtat-i-genere.pdf>
- Baltà, J., i Grimaldi, R. (2011). *Cultura per la inclusió social a Barcelona: mapatge d'experiències 1.0*. Barcelona: Consell de Cultura de Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Barrios, M., i Villarroya, A. (2022). What is needed to promote gender equality in the cultural sector? Responses from cultural professionals in Catalonia. *Journal of Orthopaedic Surgery*, 25(4). <https://doi.org/10.1177/2309499020959158>
- Baygual, J., Brugat, R., i Cabré, M. A. (2016). *Exposicions de dones als centres d'art de Barcelona. 4art Informe de l'Observatori Cultural de Gènere, amb la col·laboració de MAV (Mujeres en las Artes Visuales)*. Barcelona. http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe4.pdf
- Bou, M., Cabré, M. A., i Porté, M. (2014). *Directores, productores i guionistes al cinema català recent. 2on Informe de l'Observatori Cultural de Gènere, amb la col·laboració de CIMA (Associació de Dones Cineastes i de Mitjans Audiovisuals)*. Barcelona. http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe2.pdf
- Cabó, A., i Sánchez, J. M. (2017). *Informe sobre la programació cultural 2016-2017 de l'Ajuntament de Barcelona des d'una perspectiva de gènere*. Barcelona: Departament de Transversalitat de Gènere i Gerència de Recursos, Ajuntament de Barcelona.
- Cabré, M. A. (2017). *Dones als festivals musicals de Catalunya. 5é informe de l'Observatori Cultural de Gènere, amb la col·laboració de MIM (Mujeres de la Industria de la Música)*. Barcelona. http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe5.pdf

- Cabré, M. A., i Alvarado, H. (2015). *El gènere als nostres premis literaris. 3er informe de l'Observatori Cultural de Gènere, amb la col·laboració de l'AELC (Associació d'Escriptors en Llengua Catalana) i de la ILC (Institució de les Lletres Catalanes)*. Barcelona. http://dones.gencat.cat/web/.content/03_ambits/docs/publicacions_OCG_informe3.pdf
- Canclini García, N., i Moneta, C. J. (coord.). (1999). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cavaghan, R. (2017). *Making Gender Equality Happen: Knowledge, Change and Resistance in Eu Gender Mainstreaming* (1st ed.). Nova York: Routledge.
- Ciutats i Governaments Locals Units, CGLU. (2015). *Cultura 21: Acciones*. http://agenda21culture.net/sites/default/files/files/culture21-actions/c21_015_spa.pdf
- Ciutats i Governaments Locals Units, CGLU – Comissió de Cultura. (2004). *Agenda 21 de la cultura*. http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documentos/multi/ag21_es_ok.pdf
- Culture Action Europe and Agenda 21 for Culture – UCLG. (2016). *Culture, Cities and Identity in Europe*. European Union.
- ESPANYA. “Ley 22/1998, de 30 de diciembre, de la Carta municipal de Barcelona”. *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, Espanya, 2 de febrer de 1999 (última modificació: 30 de desembre de 2014). <https://www.boe.es/buscar/pdf/1999/BOE-A-1999-2518-consolidado.pdf>
- ESPANYA. “Ley 1/2006, de 13 de marzo, por la que se regula el régimen especial del municipio de Barcelona”. *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, Espanya, 14 de març de 2006. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2006/BOE-A-2006-4583-consolidado.pdf>
- Hawkesworth, M. (1994). Policy Studies within a Feminist Frame. *Policy Sciences*, 27(2/3), 97-118. <http://www.jstor.org/stable/4532310>
- ICUB. (2020). *Informe encuesta de participació i necessitats culturals de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. https://barcelonadadescultura.bcn.cat/wp-content/uploads/2020/02/EnqCultura2019_Informe_CA.pdf
- Jancovich, L. (2017). The participation myth. *International Journal of Cultural Policy*, 23(1), 107-121. doi: 10.1080/10286632.2015.1027698
- Jansson, M. (2019). The quality of gender equality: Gender quotas and Swedish film governance. *International Journal of Cultural Policy*, 25(2), 218-231. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248952>
- Joseph, A. (2015). Women as creators: gender equality. En UNESCO (ed.), *Re/shaping cultural policies. A Decade Promoting the Diversity of Cultural Expressions for Development* (p. 173-187). UNESCO Publishing.
- Joseph, A. (2018). Gender equality: missing in action. En UNESCO (ed.), *Re/shaping cultural policies. Advancing creativity for Development* (p. 189-207). UNESCO Publishing.
- MacNeill, K., Coles, A., i Vincent, J. B. (2018). *Promoting gender equality through the arts and creative industries: a review of case studies and evidence*. Victorian Health Promotion Foundation (VicHealth). <https://www.vichealth.vic.gov.au/-/media/ResourceCentre/PublicationsandResources/GenderEqualityArts/Promoting-gender-equality-through-the-arts-and-creative-industries-report.pdf?la=en&hash=B9B3C1EE14262A6661A37F807FB08583E1732614>
- O'Brien, D., Allen, K., Friedman, S., i Saha, A. (2017). Producing and Consuming Inequality: A Cultural Sociology of the Cultural Industries. *Cultural Sociology*, 11(3), 271-282. <https://doi.org/10.1177/1749975517712465>
- Perpinyà i Morera, R. (2020). El legado documental desde la perspectiva de género: igualdad, diversidad e inclusión. *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, 44 (juny). <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2020.44.18>
- Pujar, S. (2016). *Gender Inequalities in the cultural sector*. Culture Action Europe. <https://cultureactioneurope.org/files/2016/05/Gender-Inequalities-in-the-Cultural-Sector.pdf>
- Rius-Ulldemolins, J., i Gisbert, V. (2018). ¿Por qué las políticas culturales locales no cambian? Constricciones del modelo urbano, inercia en la gestión y batallas culturales en los «gobiernos del cambio» en Madrid y Barcelona (2015-2018). *Revista Española de Ciencia Política*, 47, 93-122. <https://doi.org/10.21308/recp.47.04>
- Romainville, C. (2015). Defining the right to participate in cultural life as a human right. *Quarterly of Human Rights*, 33(4), 405-436.
- Rubio-Arostegui, J., i Rius-Ulldemolins, J. (2016). El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica. *Arte, individuo y sociedad*, 28(1), 41-57. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n1.46909
- Soley-Beltran, P. (2019). *Quaderns metodològics feministes. Bones pràctiques per a una programació cultural paritària*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. https://ajuntament.barcelona.cat/dones/sites/default/files/documentacio/quadern_politica_cultura2_baja.pdf

- Subirats, J. (2018). *Notes on city, culture, and (cultural) policy. Barcelona, Leading City of the Agenda 21 for Culture United Cities and Local Governments (UCLG)*. Barcelona: Culture 21, UCLG i Ajuntament de Barcelona.
http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/cities/content/informe_2018_j.subirats-eng.pdf
- UNESCO. (2005). *Convenció de 2005 de la UNESCO sobre la protecció i la promoció de la diversitat de les expressions culturals*. Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura.
<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/cultural-expressions/the-convention/convention-text>
- UNESCO. (2014). *UNESCO's promise: gender equality, a global priority. Division for Gender Equality, UNESCO*.
<https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000226923>
- Villarroya, A. (2012). Cultural policies and national identity in Catalonia. *International Journal of Cultural Policy*, 18(1), 31-45.
- Villarroya, A. (2016). Mujeres y políticas culturales. En *Estado de la Cultura y las Artes 04_2016. Nexos y divergencias en la cultura política*, 71-79.
https://conca.gencat.cat/web/.content/Enllac/publicacions/informes_anuals_estat_cultura/INFORME_2016_CAST.pdf
- Villarroya, A. (2017). L'ocupació en el sector de la cultura des d'una perspectiva de gènere. *DeCultura*, 50, novembre, 1-59.
- Villarroya, A. i Barrios, M. (2019). Desigualtats de gènere en l'ocupació cultural a Catalunya. *Informes CoNCA IC17 (2019)*. Generalitat de Catalunya, Consell Nacional de la Cultura i de les Arts – CoNCA.
- Wahl, A., i Holgersson, C. (2003). Male managers' reactions to gender diversity activities in organizations. En M. Davidson, i S. Fielden (eds.), *Individual diversity in organizations*. Londres: John Wiley.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Ciutat de Mèxic: Editorial Gedisa.

PÀGINES WEB CONSULTADES

- Ajuntament de Barcelona. (s.d.a). *Biblioteca Sagrada Família-Josep M. Ainaud de Lasarte*. [Recuperat el 27 d'agost de 2020] <http://ajuntament.barcelona.cat/biblioteques/bibsagradafamilia/ca>
- Ajuntament de Barcelona. (s.d.a). *Centre Cívic Sagrada Família*. [Recuperat el 20 d'octubre de 2020] www.ccsagradafamilia.net
- Ca la Dona. (s.d.). *Ca la Dona. Un espai d'acció feminista*. [Recuperat el 27 d'agost de 2020]. <https://caladona.org>
- CCCB. (s.d.). *Afrofeminismos. Raíces, experiencias, resistencias. Curso a cargo de Karo Moret*. [Recuperat el 20 d'octubre de 2020]. www.cccb.org/es/actividades/ficha/afrofeminismos/228762
- Creadores de Gràcia. (s.d.). *Creadores de Gràcia. Projecte Minerva*. [Recuperat l'1 de setembre de 2020]. <http://creadoresdegracia.cat>
- El Graner. (s.d.). *El Graner. Centre de creació de dansa i arts vives*. [Recuperat el 15 de setembre de 2020]. <https://granerbcn.cat>
- La Bonne. (s.d.). *La Bonne. Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison*. [Recuperat el 15 de novembre de 2020]. <https://labonne.org>
- La Tremenda. (s.d.). *La Tremenda*. [Recuperat el 15 de novembre de 2020]. <https://latremenda.coop/ca/>
- Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona. (s.d.). *Mostra Internacional de Films de Dones de Barcelona*. [Recuperat el 15 de novembre de 2020]. <https://www.mostrafilmsdones.cat>
- No es país para negras. (s.d.). *No es país para negras*. [Recuperat el 10 d'octubre de 2020]. <https://noespaisparanegras.es>
- ONU Mujeres. (s.d.). *Glosario de igualdad de género*. [Recuperat el 16 de novembre de 2021]. <https://trainingcentre.unwomen.org/mod/glossary/view.php?id=150&mode=letter&lang=es>

NOTA BIOGRÀFICA

Anna Villarroya

Llicenciada en Dret i en Economia i doctora en Economia del Sector Públic per la Universitat de Barcelona. Professora agregada del Departament d'Economia de la UB. Presidenta de la European Association of Cultural Researchers i, des de 2006, autora del perfil per a Espanya inclòs en el Compendium of Cultural Policies and Trends. Coordinadora acadèmica del Programa de Doctorat Interuniversitari en Estudis de Gènere: Cultures, Societats i Polítiques i directora del Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura de la UB.

Marta Casals-Balaguer

Doctora en Sociologia per la Universitat de Barcelona. És professora lectora de la Facultat d'Educació de la mateixa universitat. Investiga sobre música i educació, cultura i gènere, i professions artístiques. És autora de diversos articles publicats en revistes acadèmiques nacionals i internacionals i de capítols de llibre. És membre investigadora del Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura (CRICC) de la Universitat de Barcelona. És coordinadora del Grup d'Innovació Docent en Educació Musical (UB).



Devocions oposades? Creació i cures en el precariat cultural

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

juan.pecourt@uv.es

ORCID: 0000-0001-6218-6398

Sandra Obiol

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

sandra.obiol@uv.es

ORCID: 0000-0001-6598-9022

Recibido: 28/04/2021

Aceptado: 19/12/2021

RESUM

En aquest article abordarem la lògica específica de la precarietat cultural, incidint en els factors de gènere que situen les dones treballadores en posicions de debilitat estructural. Es tracta d'un fenomen complex i multidimensional. En la nostra anàlisi ens hem centrat en la relació entre treball creatiu i treball de cures com a espais socials diferenciats. Entenem el *treball de cures* com la gestió del benestar de les persones, imprescindible per a la sostenibilitat de la vida i la reproducció de la força de treball. D'altra banda, el *treball creatiu* és la dimensió més visible de l'activitat artística i implica la producció d'obres que obtenen una valoració social i són reconegudes com a artístiques. Inclou, sobretot arran dels processos recents de precarització, un important component de *treball gratuït*, el treball de fons individual orientat a proveir les condicions adequades per a la creació i que avui se centra en la construcció i el manteniment de les xarxes socials i d'una reputació digital. En definitiva, mentre que el treball creatiu constitueix la part visible i socialment reconeguda de la pràctica artística, el treball gratuït i el treball de cures formen la part oculta d'aquesta, sense reconeixement social, però que determinen en gran manera els èxits individuals, més enllà de les concepcions romàntiques del *geni* centrades en l'àmbit estrictament creatiu. En aquest article reflexionem al voltant de la relació entre ambdós treballs, la construcció de les lògiques constitutives, generalment incompatibles entre si, i n'identifiquem les principals contradiccions.

Paraules clau: treball creatiu; treball de cures; treball gratuït; gènere; precarietat

ABSTRACT. *Opposed devotions? Creation and care in the cultural precariat*

In this article, we address the specific logic of cultural precariousness, focusing on gender factors that place working women in positions of structural weakness, a phenomenon known to be complex and multidimensional. In our analysis, we focused on the relationship between creative labour and care work as differentiated social spaces. On the one hand, we understand 'care work' as the management of people's well-being, which is essential to sustain life and reproduction of the workforce. On the other hand, 'creative labour' is considered the most visible dimension of artistic activity and implies the production of works that obtain social value and are recognised as artistic. As the result of recent processes that have increased labour precariousness, the latter includes an important component of 'free labour': individual background work that provides adequate conditions for creation and which now focuses on the construction and maintenance of social networks and e-reputation. In short, while creative labour constitutes the visible and socially recognised part of artistic practice, free labour and care work form the hidden part. The latter lacks social recognition but largely determines individual achievements beyond the romantic conceptions of the 'artistic genius' the strictly creative sphere focuses on. Our article reflects on the relationship between both types of work and the construction of their constitutive logics (which are generally incompatible with each other), and identifies their main contradictions.

Keywords: creative labour; care work; free labour; gender; precarity

SUMARI*

- Introducció
- Les condicions socials del precariat cultural
 - La secessió de les estrelles artístiques
 - La digitalització i l'expansió del treball gratuït
- El treball creatiu i la construcció social de les cures
 - Treball de cures i temps
 - Treball de cures: qui cuida i com cuida
- Treball de cures i treball creatiu, en precari
- Conclusions
- Referències bibliogràfiques

Autor per a correspondència / Corresponding author: Juan Pecourt Gracia. Universitat de València. Departament de Sociologia i Antropologia Social. Av. Tarongers, 4b, 46021, València.

Citació suggerida / Suggested citation: Pecourt, J., i Obiol, S. (2022). Devocions oposades? Creació i cures en el precariat cultural. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 95-109. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.6>

INTRODUCCIÓ

Durant els últims deu anys, el pes percentual de les dones en l'ocupació cultural ha crescut en poc més de quatre punts, passant del 38,4 % en 2011 al 42,9 % en 2020. Així i tot, la presència de les dones encara és significativament inferior que la dels homes en aquest sector. Una situació equiparable a la que presenten les dades d'ocupació total, en què la presència de les dones es quantifica en un 45,5 %.¹ Xifres que mostren la presència creixent, però encara secundària, de les dones en l'ocupació cultural espanyola respecte a la dels homes i que prenen més significat quan es complementen amb les cada vegada més nombroses anàlisis que s'elaboren sobre la situació de la dona en els diferents

sectors que configuren el complex treball creatiu i que indiquen, a més d'aquesta presència inferior, una segregació sexual del treball tant vertical com horitzontal. Les dones presenten pitjors salaris, més abandonaments i una deslegitimació freqüent de la seua capacitat creativa, ja que se'ls atribueixen funcions més relacionades amb tasques d'organització i comunicació i que tenen menys prestigi social, tant a Espanya com en altres països occidentals (Pratt, 2002; Hesmondhalgh i Baker, 2015; Cubells, 2010; Conor, Gill, i Taylor, 2015; Jones i Pringle, 2015; Harvey i Shepherd, 2017; Bennett, 2018; Bridges, 2018; Pérez-Ibáñez i López, 2019; Anllo Vento, 2020; Cuenca Suárez, 2020; MIM, 2020; Ramón-Borja, Pastor, Sánchez, i Sausor, 2020). Una situació que no pot deslligar-se de la precarització que viu el sector, com l'ocupació en general, en les últimes dècades. La precarietat s'ha convertit en una realitat innegable i quotidiana que afecta el conjunt de les condicions en les quals es desenvolupa el treball remunerat de

1 Dades d'ocupació cultural referents al 2n trimestre. Font: CULTURABase, Ministeri de Cultura i Esport (<http://estadisticas.mecd.gob.es/CulturaDynPx/culturabase/index.htm?type=pcaxis&path=/t1/p1e/a2018/&file=pcaxis>). Consulta: 12.03.2021.

manera global (Bourdieu, 1999; Standing, 2013) i que s'ha vist ampliada i profunditzada com a conseqüència de la gestió política i empresarial que es va fer de la Gran Recessió. Queda per veure com afectaran les mesures que s'han pres per a contenir l'expansió de la COVID-19, que han erosionat els fonaments bàsics del món de la cultura, especialment en aquells sectors en què la relació directa amb el públic és essencial.

En les últimes dècades, el treball remunerat ha colonitzat les nostres vides al complet i les noves tecnologies han aguditzat la demanda, per part del capital, de l'atenció constant del treballador: s'ha d'estar sempre connectat i en transformació constant, adaptant-se a les *necessitats* del mercat. Una tendència ja apuntada fa anys per Sennett (2000, 2006) i que hem comprovat com s'aguditzava amb la successió de crisis econòmiques. Cada vegada col·lectius més nombrosos de persones habiten una realitat laboral insegura i inestable. En aquest context, el treball creatiu presenta uns contorns i conseqüències específiques que compliquen el propòsit de descriure (i, sobretot, mesurar) la seua precarietat. Especialment quan moltes de les característiques que defineixen un treball precari (inestabilitat, incertesa, jornades llargues, desprotecció) formen part indiscutible del que significa dedicar-se al treball creatiu, *ser artista*, en el nostre imaginari col·lectiu. Clarament, això té unes implicacions innegables de caràcter estructural. I, tot i identificar el treball creatiu com el màxim exponent de la llibertat i diversitat, la realitat evidencia, segons Gill (2014), que s'assenta sobre relacions desiguals per gènere, classe social i ètnia/raça.

En aquest article hem volgut centrar-nos en la constatada desigualtat de gènere existent en el sector creatiu i reflexionar sobre una pregunta que s'ha formulat en altres ocasions, però que considerem indispensable tornar a plantejar davant la generalització i aprofundiment de la precarietat laboral que vivim en la societat occidental: quina relació s'estableix entre el treball creatiu i el treball de cures, entesos com a espais socials diferenciats?

Hem dividit el text en tres parts, més conclusions. En primer lloc, apuntem quines són les condicions socials que estan definint l'existència d'un precariat cultural. En segon lloc, ens endinsem en les consideracions específiques d'aquest precariat cultural amb la construcció històrica de l'estatus de ser artista. I, finalment, abordem les lògiques del treball de cures i la construcció de l'ideal de feminitat sobre aquestes. La reflexió sobre la relació, en situació de precarietat, de la lògica artística amb la lògica de la cura ens permetrà identificar punts de col·lisió entre ambdues lògiques.

LES CONDICIONS SOCIALS DEL PRECARIAT CULTURAL

Diversos estudis publicats en els últims anys (Tasset et al., 2013; O'Brien et al., 2016; Barbican, 2018) mostren l'existència d'un mercat laboral específic en l'àmbit de les professions creatives condicionat pels processos de precarització. La idea de la precarietat dels sectors creatius, i el seu caràcter diferenciat respecte a altres àmbits professionals, no és nova; parteix d'un debat amb una llarga trajectòria (Abbing, 2002). Tanmateix, les característiques específiques d'aquestes formes de precarietat s'han transformat i han adquirit més visibilitat, primer amb la crisi financera del 2008, que va desmuntar la visió més utòpica de les classes creatives, i, després, amb l'actual crisi pandèmica de la COVID-19. Tot i que aquests esdeveniments poden fer la impressió de crisis puntuals en l'àmbit de les professions creatives, en realitat es tracta de la intensificació de processos estructurals que tenen més profunditat (Comunian i England, 2020). Aquestes desigualtats s'articulen sobre diferents eixos, i un dels més rellevants és el gènere. La precarització està inscrita en les condicions del treball artístic, però especialment en les condicions del treball artístic femení.

Des d'una perspectiva generalista, i abraçant els diferents sectors creatius, Caves (2022) identifica dos principis fonamentals que determinen l'estructura diferenciada d'aquests espais. D'una banda, el principi

de *ningú sap*, és a dir, de la incertesa permanent sobre la demanda i sobre l'èxit del treball creatiu. Les formes en què s'afronten aquests riscos artístics determinen les condicions laborals i les dinàmiques internes que s'estableixen en els camps culturals. D'altra banda, el principi de *l'art per l'art*, que indica l'orientació dels treballadors creatius cap a l'originalitat, l'experimentació, la recerca de solucions innovadores, etc. Es tracta d'un principi que configura els diversos camps culturals des del seu procés d'emancipació al llarg del segle xx. A diferència d'altres professions, la passió i el plaer que proporcionen aquests treballs imposen una tensió entre autonomia i explotació molt peculiar, que Helsmondhalgh (2011) denomina «una versió complicada de la llibertat». Històricament, aquests principis han donat lloc a comunitats bohèmies, que vivien amb un cert aïllament respecte a la resta de la societat. Aquestes comunitats es caracteritzaven per sistemes de valors i codis de conducta diferenciats, que es rebel·laven contra la normalitat de la societat dominant. Moltes vegades, aquesta rebel·lió estava associada al rebuig del benefici econòmic, entès com a part d'un estil de vida burgès (Heinich, 2005).

Tanmateix, aquesta pobresa *escollida* es converteix, en molts casos, en una pobresa *imposada*. Les motivacions dels aspirants per a introduir-se en els camps artístics no solen ser econòmiques, més aïna estan associades a altres interessos de tipus estètic, social o d'autoconeixement (Menger, 2006). Els aspirants a ingressar en el camp artístic o literari, generalment amb un capital cultural elevat i amb projectes vitals i professionals ambiciosos, es troben amb dos grans obstacles. D'una banda, troben que aquesta renúncia econòmica no és sostenible en el temps. Tot i que la lògica dels camps artístics es basa en l'acumulació de capital cultural i simbòlic, el capital econòmic continua sent important, no solament per a subsistir, sinó fins i tot per a impulsar la pròpia trajectòria professional. Això genera una important desigualtat entre els que poden i no poden resistir (Bain i McLean, 2020), durant períodes prolongats, l'absència d'ingressos econòmics. D'altra banda, molts aspirants no troben el reconeixement esperat dins de les comu-

nitats artístiques. Si l'ètica artística assumeix, en certa manera, la pobresa material, perquè forma part de la mitologia de l'artista, accepta amb més dificultat la falta de reconeixement, almenys entre el grup d'iguals; el reconeixement i la visibilitat és un objectiu essencial dels professionals creatius (Bourdieu, 1995). L'absència del reconeixement, siga en els circuits majoritaris o en els cercles més especialitzats, pot generar tensions individuals i una certa consciència compartida d'exclusió i rebuig de les institucions i de les jerarquies culturals existents.

La secessió de les estrelles artístiques

Una condició estructural bàsica dels camps culturals, que sosté la persistència del precariat cultural, és la distinció entre dos col·lectius clarament diferenciats i jerarquitzats. I que Caves (2002) denomina la «Llista A» i la «Llista B»: una minoria que adquireix la visibilitat i el reconeixement social (les «estrelles» de E. Morin (1972)) i una majoria invisible, amb escàs reconeixement social, que Bourdieu (1995) denomina el «proletariat intel·lectual». Moltes vegades, diferències de talent menors suposen diferències enormes en reconeixement simbòlic i accés als recursos econòmics (Gladwell, 2000). El reconeixement i els recursos diferenciats tenen implicacions considerables en les trajectòries vitals dels artistes. L'elit concentra gran part del reconeixement i l'atenció pública en una dinàmica similar al *winner takes all* (Quemin, 2013). D'altra banda, les bases tenen grans dificultats per a accedir a la visibilitat i al reconeixement (i, per tant, als recursos econòmics). Aquestes bases, que es mantenen en nivells de subsistència (Tasset, 2013), faran esforços i sacrificis molt importants per a intentar accedir a aquestes posicions privilegiades, només a l'abast d'una minoria. Aquest procés de polarització entre una minoria reconeguda i una majoria no reconeguda s'ha intensificat amb la revolució digital i les noves formes de visibilitat. Es tracta de col·lectius exclosos, un precariat en el sentit que dona Standing (2013) al terme, però que tenen unes característiques distintives i, a diferència d'altres col·lectius, uns recursos culturals molt elevats.

Laboralment, el treball creatiu es presenta com una «carrera sense límits» (*boundary-less career*) (Arthur i Rousseau, 1996). Això vol dir que els treballadors creatius transiten entre diferents ocupadors i treballen en diferents projectes; a més, necessiten aconseguir la validació de diferents xarxes socials, tant de professionals com de públics. Els diferents estudis del món cultural mostren que aquest món és complicat per als treballadors creatius, que comparteixen trets comuns com la tendència a mantenir diversos treballs al mateix temps, la generalització de l'autoocupació i del treball *freelance*, els treballs discontinus i les escasses formes de protecció, la incertesa de la trajectòria professional, la distribució desigual dels beneficis, la joventut dels treballadors del sector i l'augment constant d'aquest tipus de treballadors en les societats occidentals. Les condicions laborals de les professions creatives encaixen perfectament amb la «cultura del capitalisme» descrita per Richard Sennett (2006), en què es promou la fragmentació permanent i el canvi constant. El professional creatiu ha de convertir-se en una empresa, aprendre a gestionar la relació amb el públic i adquirir noves habilitats i competències per a adaptar-se a les noves demandes del mercat.² Aquesta cultura hipercapitalista de la flexibilitat i la producció permanent es manifesta en les pròpies trajectòries professionals: el pas d'una sèrie d'èxits més o menys predictibles, basats en contractes de llarga duració, a un encadenament constant de peces específiques, una cosa que Charles Handy (1989) denomina «trajectòria laboral portafolis». En l'estil de vida portafolis, els treballadors no es comprometen amb cap individu o organització, es tracta d'acords puntuals relacionats amb projectes concrets. Aquest encadenament de projectes es produeix, a més, en un context vital en què treball, vida i oci convergeixen cap a un mateix

tipus d'experiència existencial (Deuze, 2007). En la seua visió més celebratòria, aquest procés dona lloc a l'aparició d'una «classe creativa» (Florida, 2002), dinàmica i emprenedora, i, en la seua visió més crítica, a un precariat cultural (Standing, 2013), que es manté en els límits de la subsistència bàsica.

Segons Miège (1989), el treball creatiu està poc pagat per l'excés d'aspirants a treballar en el camp artístic, la qual cosa produeix una àmplia reserva de treballadors culturals no professionals i la mobilitat constant dels professionals creatius d'uns camps a altres. Aquest excés d'aspirants és un element explicatiu de les condicions laborals difícils en les indústries culturals o creatives, fins i tot quan l'oferta de treball cultural augmenta. L'atracció de molts joves pel treball creatiu pot dur a formes d'«autoexplotació» —emascarada per l'«entusiasme» que mostren pel seu treball, com assenyalava Zafra (2017)—, en què els treballadors es pressionen fins al límit per a construir una reputació que els donarà la suficient autonomia per a dur a terme produccions culturals d'alta qualitat (Hesmondhalgh i Baker, 2011; McRobbie, 2002; Neff, 2012). D'altres, com Banks (2007), insisteixen que els treballadors creatius busquen sobretot beneficis intrínsecs, i no fama, fortuna o diners ràpids. Els sistemes morals de la confiança, l'honestedat, l'obligació i la justícia no s'han perdut del tot en el món cultural. I, a més, molts artistes continuen aspirant a tenir una influència social en materialitzar els seus objectius estètics. D'alguna manera, la producció cultural continua associada amb la lluita per l'emancipació humana. Moltes iniciatives estan associades a objectius que emfatitzen la necessitat de no guiar la vida per l'èxit professional, i tenir en compte altres aspectes com fer contribucions a la comunitat, proporcionar amor i afecte a família i amics, i mostrar solidaritat amb els altres, fins i tot amb els desconeguts (Hesmondhalgh i Baker, 2011). Aquests objectius, i especialment aquells que afecten les dones, com la maternitat, xoquen frontalment amb les dinàmiques pròpies dels camps culturals, i tendeixen a alienar treballadores i treballadors creatius en condicions precàries.

2 La intensificació de les dificultats de les professions creatives, l'expansió de jornades interminables, les retribucions irregulars, la multiplicació de tasques i les dificultats per a mantenir uns nivells bàsics de subsistència, han sigut investigades per diversos autors des de perspectives qualitatives, incidint en com aquestes afecten el benestar individual (vegeu, per exemple, Loudon, 2013 i Deresiewicz, 2021).

La digitalització i l'expansió del treball gratuït

Recentment, les estructures dels camps culturals, les condicions del treball creatiu i les jerarquies internes de la professió s'han vist dràsticament alterades pel procés de digitalització. Aquestes modificacions han afectat especialment els grups creatius situats en els estrats mitjans i baixos, que han vist com cada vegada era més complicat mantenir la visibilitat i, per tant, el reconeixement creatiu (Rius-Ulldemolins i Pecourt, 2022). La digitalització ha augmentat, encara més, la distància entre les minories creatives visibles (que obtenen l'atenció i el reconeixement social) i les majories creatives invisibles, que romanen en l'etern anonim, no obtenen reconeixement social i, per tant, no poden viure del seu treball creatiu. Així, per exemple, mentre que en els anys 1980, el 20 % dels continguts generaven el 80 % dels ingressos, actualment, l'1 % dels continguts generen el 80 % dels beneficis (Taplin, 2017). Aquestes majories invisibles, a més del seu treball creatiu, estan obligades a fer un gran esforç complementari en les xarxes socials per a construir la seua visibilitat i reputació (Marwick, 2013). En els entorns digitals, l'artista ha de construir-se una reputació prèvia, que moltes vegades funciona en termes de reputació digital, perquè implica el treball en l'àmbit de les xarxes i plataformes socials, abans que les institucions i empreses reparen en les seues creacions i obtinguen així un reconeixement més institucional, que implica accedir als circuits consagrats de la cultura (museus, galeries, editorials, discogràfiques, etc.). Aquesta obligació d'estar en les xarxes pot suposar una nova forma d'explotació, perquè l'usuari *regala* les seues dades a la plataforma. Tiziana Terranova (2004) parla del «treball gratuït» en Internet, que considera una forma fonamental, encara que invisibilitzada, de creació de valor en el capitalisme actual. El treball gratuït és simultàniament voluntari i obligat, gaudit i sofert, i inclou tasques com dissenyar pàgines web, participar en *mailing lists*, comptes de Twitter, Facebook, Instagram, etc.

Els professionals creatius estan obligats a participar en aquest treball gratuït per a construir la seua reputació. Mark Andrejevic (2009), en resposta a la

cultura celebratòria de les audiències actives, assegura que el treball creatiu i l'explotació coexisteixen i s'influeixen mútuament en el context de l'emergent economia *online*. Andrejevic critica l'equació participació=democratització i subratlla els règims de control i els imperatius econòmics que condicionen la participació en els entorns digitals. Considera que aquestes tecnologies obtenen popularitat, oferint el control creatiu a canvi d'un treball indirecte basat en la construcció de comunitats i formes de socialització. Aquestes xarxes estan controlades per les grans plataformes tecnològiques, que obtenen grans beneficis del treball gratuït no reconegut dels creadors. Tot això suggereix un tipus de subjecció similar a la que històricament han sofert les dones. Es dedica molt de temps a construir relacions en el treball afectiu, que, d'una banda, és autònom, però, d'altra banda, està sotmés a l'explotació.

EL TREBALL CREATIU I LA CONSTRUCCIÓ SOCIAL DE LES CURES

En *La filla de la pescadora*, un text de 1988, l'escriptora Ursula K. Le Guin (1989) planteja un dilema imposat recurrentment a les escriptores, només a les escriptores: «llibres o xiquets». Le Guin ens exposa, des d'una posició crítica, com la pulsio artística (literària en aquest cas) ha sigut construïda històricament com una necessitat a la qual respondre deixant de costat qualsevol quefer quotidià, en què s'inclouen, per descomptat, les cures. L'obra artística ocupa un lloc central i l'escriptor home ha de dedicar-s'hi absolutament, quasi de manera heroica. També les dones que volen ser considerades escriptores, però elles han de renunciar a la maternitat o a la creació.

És cert que, com apunta Gill (2014), la posició secundària que encara ocupen les dones respecte al treball creatiu no s'explica únicament per la seua major responsabilitat en el treball de cures, ja que a les dones sense fills (o amb altres persones a les quals cuidar) també els va malament. Considerem, tanmateix, que posar el focus en la construcció social del treball de cures i del treball creatiu com

a espais socials distints, amb diferents responsables, però sobretot amb demandes similars a aquestes persones responsables, contribueix de manera notable a entendre millor aquesta mateixa posició secundària de les dones en l'àmbit de la creació (i, amb aquesta, la posició secundària dels homes en les cures). Abordem, doncs, la noció de les cures sobre la base de dos elements fonamentals: (a) d'una banda, la concepció de l'atenció i el temps que requereix; i, (b) d'altra banda, qui cuida i com s'exerceixen les millors cures.

Treball de cures i temps

Les cures, la necessitat de cuidar i ser cuidat, formen part inseparable de la nostra vida quotidiana, ja que asseguren la sostenibilitat humana. Tanmateix, i a pesar d'aquesta centralitat quotidiana i de l'augment de l'interès acadèmic per les cures, no hi ha consens ni sobre la definició ni sobre la mesura, en part per la magnitud i complexitat de les tasques que les componen (Folbre, 2011), en part per la seua marginalitat en els interessos acadèmics de les ciències socials (Carrasco, Borderías, i Torns, 2011). Seguint Durán (2018: 126), podem considerar la cura com «la gestió quotidiana del benestar propi i alié; conté activitats de transformació directa de l'entorn, però també activitats de vigilància que principalment requereixen disponibilitat i resulten incompatibles amb altres activitats simultànies». Una definició que inclou treball, recursos i relacions (Daly, 2021) i en la qual hem d'incloure també la seua doble dimensió: material (corporal) i immaterial (relatiu als afectes) (Pérez Orozco, 2006), i que es realitzen de manera majoritària en l'esfera privada, en l'àmbit de la llar, encara que hi ha tasques que es traslladen al mercat i es converteixen en treball remunerat, però el que tenen en comú és que és realitzat majoritàriament per dones.

El nombre de tasques que podríem enquadrar en el treball de cures és immens i suposa dedicar-hi

una quantitat ingent d'hores,³ que no es troben igualment distribuïdes per sexe fonamentalment,⁴ però tampoc segons classe social, origen o forma familiar de convivència. A més, hem de tenir en compte la falta d'inversió pública al nostre país, fortament familiarista (Saraceno, 1995; Naldini, 2003), en polítiques familiars (i de cures). Una situació que ha sigut agreujada per la Gran Recessió de 2008 i les polítiques d'austeritat implementades, que han suposat una major incidència de les cures en l'àmbit privat i, amb això, un retorn de les dones a l'esfera privada, debilitant, encara més, la seua posició en el mercat de treball (Gálvez, 2013; Gálvez i Rodríguez, 2016). Ens queda veure les conseqüències de l'actual crisi generada per la COVID-19, encara que hi ha indicis d'un empitjorament de la posició de les dones en el mercat de treball, precisament per l'acumulació de les necessitats de cures.

En definitiva, l'assumpció majoritària de les cures i el solapament amb un treball remunerat cada vegada més precari porten les dones a un ús intensiu del temps, en fer compatibles ambdós treballs—la «doble jornada» (Balbo, 1979) o «jornada interminable» (Durán, 1988)—, la qual cosa empitjora la seua salut, els resta temps propi i els dificulta la construcció d'una carrera professional en les mateixes condicions que els homes. A més, es tracta d'una situació que no té perspectiva de canvi, almenys no immediat, ja que ni estat, ni mercat, ni homes pareixen moure's al mateix ritme que les dones, amb la qual cosa es creen buits d'atenció i relacions de desigualtat cada vegada més profunds (Ahlberg, Roman, i Duncan, 2008; Crompton, Brockmann, i Lyonette, 2005; Crompton, 2006; Lewis, 2001; Scott, 2006; Obiol, 2014).

3 Segons els càlculs de Durán (2018: 121), el temps anual dedicat a la cura entesa de manera extensa representa un total de 28.143.097 ocupacions de temps complet en el sector de serveis.

4 Mentre que les dones dediquen una mitjana diària de 4 hores i 36 minuts a la llar-família, els homes hi inverteixen 2 hores i 37 minuts (Enquesta d'ús del temps, 2009-2010, INE).

Treball de cures: qui cuida i com cuida

La cura, a més de les activitats i les relacions que es desprenen de resoldre les necessitats de benestar de les persones, inclou marcs normatius en què s'assignen responsables d'aquestes tasques i els espais on es porten a la pràctica (Daly i Lewis, 2000: 285). I, en aquest sentit, hem assistit a la construcció durant segles d'aquests marcs en què es resol qui ha de cuidar, però també com s'ha de cuidar. Uns marcs en els fonaments dels quals trobem la noció de maternitat, de la qual es desprén un ideal de feminitat (i de masculinitat), que ha presentat diferents formes al llarg de la història (Badinter, 1991).

De manera quasi paral·lela a la construcció cultural de la bohèmia com a representació del treball artístic i com a espai inherentment masculí, es van construir les cures—especialment les dels fills— com a espai femení. Es tracta d'un procés llarg i complex estretament relacionat amb el desenvolupament de l'economia capitalista i que suposava la separació dels espais privat i públic i l'atribució en exclusiva de la seua responsabilitat a dones i homes respectivament. Un procés que es va iniciar en el s. XVIII sobre la base dels valors il·lustrats, segons els quals les dones posseïen unes aptituds intrínseques que les feien més aptes per a la cura i l'educació dels fills, una responsabilitat privada que, tanmateix, es presentava mitjançant els efectes que podia tenir en el públic per la seua funció civilitzadora (Bolufer, 1995, 2012). Era la mare lactant el símbol de la nova maternitat (Bolufer, 2010): dedicada en exclusiva i amb abnegació a la cura dels fills. Aquest discurs es va convertir en hegemònic en la societat occidental durant els segles XIX i XX i l'avanç del procés industrialitzador, sent la base de l'economia capitalista, amb un paper molt important del disseny de l'estat de benestar sobre el model de l'home guanyador de pa (*breadwinner*) i la dona com a principal cuidadora en el si de la família (Lewis, 1992). En definitiva, com ens assenyala Nash (2010), ja a principis del s. XX, la

representació cultural de la diferència sexual era fonamental en la construcció i consolidació d'un imaginari col·lectiu amb uns respectius arquetips de feminitat i masculinitat, en què la dona ocupava un lloc subordinat i dependent de l'home.

Un model que es va sustentar en gran manera en el discurs mèdic i científic que, sota l'aparent neutralitat de la seua posició, defenia els ideals de la família burgesa amb la maternitat com l'única via de realització de les dones, com el seu destí natural, la seua única aspiració legítima (Bolufer, 2013), i del qual encara podem trobar exemples en el s. XXI. Les dones havien de respondre de manera abnegada i desinteressada a les necessitats de cura de la família, en especial dels fills i filles. El fet d'apuntalar la desigualtat de gènere en la natura distinta d'homes i dones desactivava la crítica i, per tant, enfortia la mateixa desigualtat (Nash, 2010). I tot i que va haver-hi resistències i negociacions, marcades sobretot per la classe social de les dones (Bolufer, 1995, 2010; Aguado, 1998), no hi ha dubtes que aquests valors ocupen encara un lloc rellevant en l'imaginari social sobre la maternitat i les cures. És necessari assenyalar les especificitats del cas espanyol, en el qual, malgrat un procés industrialitzador dèbil i tardà (Babiano, 1993), l'establiment del model de l'exclusivitat d'espais i funcions per sexe/gènere fou evident. A més, la família basada en els valors més tradicionals fou considerada la salvaguarda de l'essencialitat de la societat espanyola que pretenia edificar el franquisme com a contrapunt a la pretesa immoralitat de la II República i que prenia cos en l'absència de la figura materna de la llar a causa del treball extradomèstic i, per tant, la deixadesa en la seua principal funció: educar els futurs espanyols en l'ideari del règim. En contraposició, encoratjaren el mite de la «perfecta casada» o l'«àngel de la llar», segons el qual el destí de la dona era la maternitat i la criança (Nash, 1996; Iglesias de Ussel i Meil, 2001).

Les transformacions socials esdevingudes a partir de la dècada dels setanta del s. XX, a diferents

velocitats segons països i col·lectius socials, van suposar canvis importants en el paper de les dones en l'esfera pública i, necessàriament, en l'esfera privada. La generalització i profundització del procés d'individualització, especialment en el cas de les dones (Beck i Beck-Gernsheim, 2003), i la seua major presència (i permanència) en el treball remunerat, en l'espai públic, anaren de la mà de canvis en les relacions de parella i familiars. Tanmateix, les cures, amb la maternitat i la criança com a major exponent, es continuen considerant com a responsabilitat fonamental de les dones. El marc normatiu que s'havia anat construint al voltant de la maternitat pren nous contorns, però presenta el mateix contingut: plantejar la realització individual de les mares en la satisfacció de les necessitats d'altres, en aquest cas dels fills. Hays (1998) encunya el concepte de «maternitat intensiva» com un conjunt d'idees i creences, una ideologia, que gira al voltant de l'assumpció generalitzada que una *bona mare* ha d'anteposar el benestar dels seus fills al seu propi benestar o altre tipus d'interessos i ha de dedicar-se en cos i ànima a aquesta tasca cuidadora, fent grans inversions de temps, esforç i diners. La mare ha d'estar disponible emocionalment i físicament per als fills. Sempre, es tinga o no un treball remunerat, es vulga o no projectar una carrera professional. Una idea que, com és habitual, està concebuda des d'una posició estructural molt clara, no només de gènere, sinó també de classe, ètnia o forma familiar, però que influeix, a pesar de les dificultats, en com exerceixen la maternitat totes les dones, encara que diferisca en els costos, sent les dones més vulnerables les que tenen efectes més penosos en les seues condicions de vida i les dels seus fills i filles (Gillies, 2005; Elliott, Powell, i Brenton, 2015; Obiol, Castelló, i Verdeguer, 2016).

Tenir un fill o filla continua suposant un punt d'inflexió fonamental que comporta moltes vegades una tradicionalització, si bé no dels discursos, sí de les pràctiques de cura i repartiment entre homes i dones d'aquesta cura (González i Jurado, 2015). No estariem ja davant d'un model de separació i exclusivitat d'esferes segons sexe, sinó de la doble

presència de les dones en l'àmbit públic i privat, mentre que els homes continuen amb la presència única en l'àmbit públic (Carrasco i Recio, 2014). Però l'imaginari col·lectiu sobre el qual encara s'assenta aquesta divisió de treballs i espais suposa, a pesar dels canvis, l'anteposició del benestar d'altres al benestar propi en el cas d'una gran part de les dones en la nostra societat.

Davant d'això, ens endinsem en el treball creatiu, especialment en condicions de precarietat. Aquestes necessitats d'atenció a les cures són un element que cal considerar, tant per la seua contradicció amb els temps i les dinàmiques dels seus múltiples oficis com amb la construcció d'una subjectivitat molt concreta i les seues implicacions en temps i dedicació.

TREBALL DE CURES I TREBALL CREATIU, EN PRECARI

La construcció social del que significa (i reclama) dedicar-se al treball creatiu i el que significa (i reclama) cuidar i el fet de basar-se en un paràmetre similar, que no idèntic: dedicació abnegada, quasi devocional. Aquesta diferenciació en l'obligació devocional es relaciona amb l'emplaçament històric dels homes en l'àmbit de la producció, i també del treball creatiu, i de les dones en l'àmbit de la reproducció, i, per tant, la seua inscripció en l'espai domèstic. Mentre que, al llarg del segle xx, les revolucions artístiques es plantejaren moltes vegades com a subversions contra el sistema econòmic i l'ordre moral, van mantenir inalterades les relacions desiguals entre els sexes, així com la distribució diferenciada de les obligacions i les recompenses socials.

Tant l'ideal de bohèmia com l'ideal de maternitat són presentats com un compromís vital que no permet cap distracció, ja que això significa un minvament en els resultats obtinguts: o es cuida malament —i això té conseqüències individuals, però també col·lectives (Elliott et al, 2015)— o no s'és bon artista. Tornem de nou al dilema reflectit per Le Guin: «llibres o fills»; en altres paraules, treball creatiu o treball de

cures. Tanmateix, es tracta d'un dilema que, almenys de moment, només sembla afectar les dones. La norma cultural que emmarca la maternitat en la societat occidental requereix a les dones, com hem assenyalat, que releguen els seus propis desitjos i necessitats per davant de les necessitats i els desitjos dels fills. I fer-ho des de l'abnegació, obviant fins i tot la seua identitat individual. Això pot veure's en l'absoluta convicció amb què Marina Abramovich afirma que tenir fills hauria sigut un desastre per al seu treball.⁵ O tal com exposa Soledad Sevilla: els seus companys la tenien com una artista *amateur* per ser mare i haver de compartir amb la maternitat el temps que s'ha de dedicar, totalment, a l'art.⁶ La transició des de l'espai social de la reproducció (la vida domèstica) a l'espai social de la producció (l'expressió creativa) es converteix en un moviment socialment sospitós o, fins i tot, il·legítim.

Les formes en què es desenvolupa el treball creatiu no ajuda a trobar un equilibri entre treball remunerat i treball de cures. L'alternança de períodes sense treball amb altres períodes d'intensa càrrega laboral, sense horaris—períodes bulímics els denomina Pratt (2002)—. Els patrons de treball irregulars i de curta duració, comptats per unitats de temps especialment curts (setmanes, dies) (Gill, 2014). Horaris professionals que requereixen llargues esperes, assajos amb molta gent, representacions en horaris nocturns, jornades de dotze hores en gravacions audiovisuals, hores d'estudi...⁷ En definitiva, les dinàmiques del treball creatiu en general resulten complicades d'encaixar amb els temps de cures, especialment rígids i absorbents en determinades circumstàncies, per exemple amb

xiquets menuts, malalties greus o discapacitat. L'artista plàstica Myrel Chernick ho exposa clarament en un text col·lectiu sobre creació i maternitat (Bee et al., 2020: 272-273):

Sempre ocorre el mateix. Mai tinc temps per a res: temps per a estar amb els fills, per a l'art, per a guanyar-me la vida, per a veure els espectacles que m'interessen, per a formar part d'una comunitat artística. I, sovint, em sent aïllada i cansada. [...] Encara dedicant-me a un treball artístic (a pas lent, per descomptat) i exposant-lo, em queda poc temps per a establir contactes, assistir a inauguracions, telefonar i veure gent, organitzar visites a tallers, totes aquestes coses necessàries per a continuar sent visitable i que et tinguen en compte per a una exposició.

A més, la precarització del sector contribueix a engrandir aquesta contradicció. La consideració del treballador de manera unidimensional, centrada únicament en el vincle laboral, dificulta deixar una escletxa per a les cures: tant en l'atenció prestada com en el temps dedicat. Cal recordar que, malgrat el mite del geni creador solitari, el treball creatiu és un treball social. Com mostra Collins (1998), en el cas de les comunitats filosòfiques, les xarxes creatives tenen un paper fonamental en la valorització del treball dels creadors i creadores. Durant la modernitat, les comunitats artístiques i bohèmies, amb les seues institucions i actors implicats, han tingut un paper essencial en l'impuls i la validació de les trajectòries artístiques —i la posterior professionalització. L'esforç que requereix construir i mantenir aquestes xarxes socials (tradicionalment realitzades mitjançant la vida bohèmia) redueix encara més el temps per a les obligacions familiars i la criança. En l'actualitat, la centralitat de les plataformes digitals en la construcció de les xarxes socials i la reputació individual ha ampliat encara més el volum del treball gratuït que ha de realitzar-se per a impulsar la carrera professional (Marwick, 2013). Aquesta acumulació de treballs gratuïts, associats a la construcció i el manteniment de xarxes socials, col·lideix frontalment amb el treball gratuït de les cures.

5 Pugliese, N. (26.07.2016). Marina Abramović says having children would have been 'a disaster for my work'. *The Guardian*. Recuperat de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/26/marina-abramovic-abortions-children-disaster-work>

6 Recuperat de: Soledad Sevilla: "Me veían como una 'amateur' porque era madre" | *El País Semanal: Entrevistas | EL PAÍS* (elpais.com)

7 Matrius. *Eq'iliquà*, 51_11/20. Recuperat de: https://issuu.com/aapv-equiliqua/docs/eq_51_-_per_web

En el cas de les dones, aquesta dualitat d'objectes d'atenció, la demanda d'exclusivitat que imposa el treball creatiu (i el seu estil de vida associat) i les responsabilitats ineludibles que suposen les cures, i que s'assignen majoritàriament a les dones, tenen conseqüències importants. En primer lloc, la posició secundària que moltes vegades ocupen les dones en el treball creatiu. Malgrat que podem trobar dones en llocs rellevants de l'àmbit creatiu i que aquest es representa socialment com un sector poc tradicional i altament individualitzat, el que és cert és que, segons Banks i Milestone (2011), aquesta aparença emmascara formes tradicionals de discriminació i desigualtat de gènere rellevants. Continuem trobant una associació de la masculinitat amb la creativitat que serveix per a marginar les dones dels llocs amb més prestigi en les indústries culturals (Hesmondhalgh i Baker, 2015). D'altra banda, l'èxit de les dones en determinats sectors professionals i, concretament, en determinats àmbits culturals, moltes vegades suposa una certa devaluació simbòlica d'aquestes tasques (Bourdieu, 2000). Tot i que les dones tenen més presència en els àmbits artístics i humanístics (en comparació amb els tecnològics), continuen ocupant posicions baixes i intermèdies en aquests sectors. La precarietat laboral i les obligacions no professionals no els permeten participar de les lluites de poder ni accedir a les formes de promoció específiques del camp cultural.

Una de les conseqüències d'aquesta posició subordinada de les dones en els espais creatius la trobem en l'abandonament, siga de la maternitat⁸ (i de les cures) o del treball creatiu. En aquesta última opció no pot obviar-se la posició *devaluada* de les dones en l'àmbit laboral de la creació, ja que si es troben poc valorades laboralment, i això contrasta amb l'elevada valoració en l'espai privat-domèstic, es facilita una fugida a llocs més reconfortants (Percival, 2020; Dent, 2020). Un abandonament en el qual també hem de considerar el pes de la classe social.

Gènere i classe social, variables que dibuixen les posicions ocupades en la dicotomia treball creatiu/treball de cures (maternitat), encara emmascarat sota l'aparença d'una elecció personal, i, per tant, amb escasses garanties de convertir-se en element de crítica col·lectiva i política. Especialment si tenim en compte la consideració del sector cultural com el màxim exponent de la llibertat, de l'autorealització, de la individualitat, en el qual és un privilegi poder treballar (Gill, 2014; Conor et al., 2015).

CONCLUSIONS

En aquest article hem presentat una aproximació conceptual (i inicial) a la complexa articulació entre treball creatiu i treball de cures, i com aquesta realitat afecta les dones situades en els llocs intermedis i baixos del camp cultural. Les cures són una forma de treball tradicionalment invisibilitzada, i assumida per dones, que implica tasques molt diverses, i l'assumpció de la qual implica desatendre altres ocupacions, especialment aquelles situades en l'àmbit professional. Tanmateix, són essencials perquè la resta de treballs (sobretot aquells reconeguts professionalment) siguin possibles. La dificultat de compatibilitzar ambdós espais socials succeeix en tots els sectors laborals, però en l'àmbit creatiu adquireix unes dimensions singulars, precisament pel caràcter vocacional que se li atribueix. La construcció històrica del treball creatiu exigeix una dedicació total, quasi devocional, i té lloc en un entorn social (comunament associat a la idea de la vida bohèmia) alié a la lògica i a les necessitats de les cures. Aquesta realitat estructural dificulta l'accés de moltes dones al treball creatiu, i sobretot al treball creatiu reconegut professionalment. Es produeix una col·lisió entre devocions i obligacions contraposades que sembla no tenir solució.

Com apunta Caves (2002), l'estructura laboral dels camps creatius es caracteritza per una jerarquització extrema en una minoria que acumula gran part de la visibilitat i reconeixement, i una majoria que troba grans dificultats per a la subsistència. És la distinció entre la «Llista A» i la «Llista B» del camp cultural.

8 Dades de la indústria musical espanyola ens mostren una taxa baixa de maternitat: un 26 % respecte a un 29 % dels homes considerats (MIM, 2020).

La competició entre els agents implicats per a accedir a la «Llista A» i, per tant, al reconeixement creatiu, és molt forta, per la qual cosa xicotetes diferències de talent poden tenir implicacions molt importants. A més, la lluita pel reconeixement imposa tota una sèrie de treballs gratuïts i invisibles, molt vinculats a la generació de xarxes socials i a la construcció de reputacions individuals, que s'oculten darrere dels èxits artístics o literaris. En les últimes dècades, la digitalització del camp cultural ha fet augmentar encara més les exigències del treball gratuït que amaga el procés creatiu. En aquest context, les obligacions de les cures suposen una dificultat quasi insuperable per a aquelles persones (per a aquelles dones) que aspiren a formar part de l'elit del camp cultural, no només

en termes de temps, sinó també en la consideració que com a artistes se'ls atribueix. Podria dir-se que la construcció social de l'artista està plenament inscrita en el procés d'individualització de la modernitat, amb la consegüent ruptura de les xarxes de solidaritat col·lectiva, essencials per a abordar el treball de cures. Dins de la lògica neoliberal de la individualització, algunes dones aconsegueixen accedir al cim cultural, però aquests exemples individuals no eliminen les desigualtats profundes, que tendeixen a penalitzar en major mesura a aquelles dones que assumeixen obligacions no professionals associades a la cura de la resta i el manteniment de les estructures comunitàries, essencials per al funcionament de la vida social.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor?: the exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Aguado, A. (1998). Treball, gènere i identitat femenina a la societat valenciana contemporània. *Cuadernos de Geografía*, 64, 325-337.
- Ahlberg, J., Roman, C., i Duncan, S. (2008). Actualizing the 'Democratic Family'? Swedish Policy Rhetoric versus Family Practices. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 15(1), 79-100. <https://doi.org/10.1093/sp/jxn003>
- Andrejevic, M. (2009). Exploiting Youtube: contradictions of user-generated labour. En P. Snickars, i P. Vonderau (eds.). *The Youtube reader*, 406-22. Estocolm: National Library of Sweden.
- Anllo Vento, F. (dir). (2020). *I Informe sobre la aplicación de la Ley de Igualdad en el ámbito de la cultura dentro del marco competencial del Ministerio de Cultura y Deporte: avance de la publicación*. Observatorio de Igualdad de Género en la Cultura. Recuperat de <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/mc/espacio-de-igualdad/observatorio-igualdad-genero-cultura/informes.html>
- Arthur, M.B., i Rousseau, D.M. (eds.) (1996). *The boundaryless career*. Nova York/Oxford: OUP.
- Asociación de Mujeres de la Industria de la Música (2020). *Estudio de género en la industria de la música en España*. Recuperat el març de 2021 de <https://asociacionmim.com/el-primer-estudio-de-genero-de-la-industria-musical-en-espana-arroja-datos-desesperanzadores-para-las-mujeres-del-sector/>
- Babiano, J. (1993). Las peculiaridades del fordismo español. *Cuadernos de Relaciones Laborales*, 3, 77-94.
- Badinter, E. (1991). ¿Existe el instinto maternal? *Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Edicions Paidós.
- Bain, A., i McLean, H. (2013). The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6, 93-111.
- Balbo, L. (1979). La doppia presenza. *Inchiesta*, 32, 3-6.
- Banks, M. (2007). *The politics of cultural work*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Banks, M., i Milestone, K. (2011). Individualization, Gender and Cultural Work. *Gender, Work & Organization*, 18(1), 73-89. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0432.2010.00535.x>
- Barbican (2018). *In focus. Part of panic. It's an arts emergency*. Londres: Barbican Center.
- Beauvoir, S. de (2020 [1954]). *Los mandarines*. Barcelona: Edhasa.

- Beck, U., i Beck-Gernsheim, E. (2003). *La individualización. El individualismo institucionalizado y sus consecuencias sociales y políticas*. Barcelona: Paidós.
- Bee, S., Schor, M., Chernick, M., Shottenkirk, D., Snyder, J., Solomon, E., et al (2020). Sobre la maternidad, el arte y la tarta de manzana (1992). En M. Davey (ed.), *Maternidad y creación. Lecturas esenciales* (p. 253-268). Barcelona: Alba Editorial.
- Bolufer, M. (1995). La construcción de la identidad femenina: Reformismo e Ilustración. *Estudis: Revista de historia moderna*, 249-265.
- Bolufer, M. (2010). Madres, maternidad: Nuevas miradas desde la historiografía. En G. Franco Rubio (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (p. 51-81). Icaria.
- Bolufer, M. (2013). Ciencia y moral. En los orígenes de la maternidad totalizante. *Mètode. Popular Science Journal*, 0(76), 70-75. doi: <https://doi.org/10.7203/metode.76.2067>
- Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2013). *Manet, une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998-2000) suivis d'un manuscrit inachevé de Pierre et Marie-Claire Bourdieu*. París: Seuil.
- Bridges, L. E. (2018). Flexible as freedom? The dynamics of creative industry work and the case study of the editor in publishing. *New Media and Society*, 20(4), 1303-1319. doi: <https://doi.org/10.1177/1461444816688920>
- Carrasco, C., Borderías, C., i Torns, T. (eds) (2011). *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Carrasco, C., i Recio, A. (2014). Del tiempo medido a los tiempos vividos. *Revista de economía crítica*, 17, 82-97.
- Caves, R. (2002). *Creative industries*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Collins, R. (1998). *The sociology of philosophies. A global theory of intellectual change*. Cambridge (MA): The Belknap Press.
- Comunian, R., i England, L. (2020). Creative and cultural work without filters: Covid-19 and exposed precarity in the creative economy. *Cultural trends*, 29(2), 112-128. doi: <https://doi.org/10.1080/09548963.2020.1770577>
- Conor, B., Gill, R., i Taylor, S. (2015). Gender and creative labour. *The Sociological Review*, 63(S1), 1.
- Crompton, R. (2006). *Employment and the family: the reconfiguration of work and family life in contemporary societies*. Nova York: Cambridge University Press.
- Crompton, R., Brockmann, M., i Lyonette, C. (2005). Attitudes, women's employment and the domestic division of labour: a cross-national analysis in two waves. *Work, employment and society*, vol. 19(2), 213-233.
- Cubells, I. (2010). *Los guionistas en la Comunidad Valenciana*. Madrid: Fundación Autor. Recuperat de http://ivac.gva.es/banco/archivos/guionistas_valencia_pdf.pdf
- Cuenca, S. (2020). *La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español: 2019*. CIMA. Recuperat de https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2020/11/INFORME_ANUAL_CIMA_2019.pdf
- Daly, M. (2021). The concept of care: Insights, challenges and research avenues in COVID-19 times. *Journal of European Social Policy*, 31(1), 108-118. doi: <https://doi.org/10.1177/0958928720973923>
- Daly, M., i Lewis, J. (2000). The concept of social care and the analysis of contemporary welfare states. *The British Journal of Sociology*, 51(2), 281-298. doi: <https://doi.org/10.1111/j.1468-4446.2000.00281.x>
- Darnton, R. (2003). Edición y subversión. *Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*. Ciutat de Mèxic i Buenos Aires.
- De Peuter, G. (2014). Beyond the model worker: surveying a creative precariat. *Culture Unbound*, 6, 263-284.
- Dent, T. (2020). Devalued women, valued men: Motherhood, class and neoliberal feminism in the creative media industries. *Media, Culture & Society*, 42(4), 537-553. doi: <https://doi.org/10.1177/0163443719876537>
- Deresiewicz, W. (2021). *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Madrid: Capitán Swing.
- Deuze, M. (2007). *Media work*. Cambridge: Polity Press.
- Durán Heras, M.A. (1988). *De puertas adentro*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Durán Heras, M.A. (2018). *La riqueza invisible del cuidado*. València: Universitat de València.
- Elliott, S., Powell, R., i Brenton, J. (2015). Being a Good Mom: Low-Income, Black Single Mothers Negotiate Intensive Mothering. *Journal of Family Issues*, 36(3), 351-370. doi: <https://doi.org/10.1177/0192513X13490279>
- Fabre, D. (1999). Le corps pathétique de l'écrivain. *Gradhiva*, 25, 1-13.

- Florida, R. L. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Nova York: Basic Books.
- Folbre, N. (2011). Medir los cuidados: género, empoderamiento y la economía de los cuidados. En C. Carrasco, C. Borderías, T. Torns (eds), *El trabajo de cuidados. Historia, teoría y políticas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Gálvez, L. (2013). Una lectura feminista del austericidio. *Revista de economía crítica*, 15, 80-110.
- Gálvez, L., i Rodríguez-Modroño, P. (2016). Una crítica desde la economía feminista a la salida austerificada de la crisis. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 1(1), 8-33. doi: <http://dx.doi.org/10.17979/arief.2016.1.1.1346>
- Gill, R. (2014). Unspeakable Inequalities: Post Feminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers. *Social Politics: International Studies in Gender, State & Society*, 21(4), 509-528. doi: <https://doi.org/10.1093/sp/jxu016>
- Gillies, V. (2005): Raising the 'Meritocracy': Parenting and the Individualization of Social Class. *Sociology*, 39(5), 835-853. doi: <https://doi.org/10.1177/0038038505058368>
- Gladwell, M. (2000). *The tipping point: how small things can make a big difference*. Nova York: Little, Brown and Company.
- González, M. J., i Jurado, T. (eds.). (2015). *Padres y madres corresponsables. Una utopía real*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Handy, C. (1989). *The age of unreason*. Londres: Random House.
- Harvey, A., i Shepherd, T. (2016). When passion isn't enough: Gender, affect and credibility in digital games design. *International Journal of Cultural Studies*, 20(5), 492-508. doi: <https://doi.org/10.1177/13678779166636140>
- Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Paidós.
- Heinich, N. (2003). Femmes écrivains. En N. Racine, i M. Trebitch, *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*. Brussel-les: Complexe.
- Hesmondhalgh D., i Baker, S. (2011). A very complicated version of freedom: conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. *Poetics*, 38, 4-20. doi: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2009.10.001>
- Hesmondhalgh, D., i Baker, S. (2015). Sex, Gender and Work Segregation in the Cultural Industries. *The Sociological Review*, 63(1_suppl), 23-36. doi: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12238>
- Iglesias de Ussel, J., i Meil, G. (2001) *La política familiar en España*. Barcelona: Ariel Ed.
- Johnson, J. (1983). *Minor characters: a beat memoir*. Boston: Houghton Mifflin.
- Jones, D., i Pringle, J. K. (2015). Unmanageable Inequalities: Sexism in the Film Industry. *The Sociological Review*, 63 (1_suppl), 37-49. doi: <https://doi.org/10.1111/1467-954X.12239>
- Le Guin, U.K. (1989). *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. Nova York: Grove Press.
- Lewis, J. (1992). Gender and the Development of Welfare Regimes. *Journal of European Social Policy*, 2(3), 159-173. doi: <https://doi.org/10.1177/095892879200200301>
- Lewis, J. (2001). The Decline of the Male Breadwinner Model: Implications for Work and Care. *Social Politics*, 8(2), 152-169.
- Louden, S. (2013). *Living and sustaining a creative life*. Chicago: The Chicago University Press.
- Marwick, A. (2013). *Status update: celebrity, publicity and branding in the social media age*. Londres i New Haven: Yale University Press.
- McRobbie, A. (2002). Clubs to companies: notes on the decline of political culture in speeded up creative worlds. *Cultural studies*, 16, 516-531. doi: <https://doi.org/10.1080/09502380210139098>
- Menger, P. (1991). Marché du travail artistique et socialisation du risque: Le cas des arts du spectacle. *Revue Française De Sociologie*, 32(1), 61-74. doi: - 10.2307/3322356
- Menger, P.M. (2006). Artistic labor markets: contingent work, excess supply and occupational risk management. En V.A. Ginsburgh, i D. Throsby (eds.), *Handbook of economies of Art and Culture* (p. 765-811). Elsevier.
- Miège, B. (1989). *The capitalization of cultural production*. Nova York: International General.
- Morin, E. (1972). *Les stars*. París: Éditions du Seuil
- Naldini, M. (2003). *The family in the Mediterranean welfare states*. Londres: Frank Cass.
- Nash, M. (1996). Pronatalismo y maternidad en la España franquista. En G.M. Bock, i P. Thane (eds.), *Maternidad y políticas de género. La mujer en los Estados de Bienestar europeos, 1880-1950* (p. 279-308). Madrid: Cátedra.
- Nash, M. (2010). Maternidad y construcción identitaria: Debates del siglo XX. En G. Franco Rubio (ed.), *Debates sobre la maternidad desde una perspectiva histórica (siglos XVI-XX)* (p. 23-50). Barcelona: Icaria.
- Neff, G. (2002). *Venture Labor: work and the Burden of Risk in Innovative Industries*. Cambridge (MA): Cambridge University Press.

- Neilson, B., i Coté, M. (2014). Introduction: are we all cultural workers now?. *Journal of cultural economy*, 7(1), 2-11.
- O'Brien, D. (2020). *Culture is bad for you: inequality in the cultural and creative industries*. Manchester: Manchester University Press.
- Obiol, S. (2014). La transformación de la familia: el caso de los trabajadores del sector textil-confección valenciano. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS)*, 145, 127-146.
- Obiol, S., Castelló, R., i Verdeguer, I. (2016). Famílies monoparentals i treball remunerat: una anàlisi des del País Valencià. *Arxius de Sociologia*, 34, 79-98.
- Percival, N. (2020). Gendered reasons for leaving a career in the UK TV industry. *Media, Culture and Society*, 42(3), 414-430. Scopus. doi: <https://doi.org/10.1177/0163443719890533>
- Pérez Ibáñez, M., i López-Aparicio Pérez, I. (2019). Las artistas españolas y su actividad económica: trabajo precario en tiempos de crisis. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Debate Feminista*, 59, 115-138. doi: <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.06>
- Pérez Orozco, A. (2006). Amenaza tormenta: la crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico. *Revista de economía crítica*, 5, 7-37.
- Pratt, A. C. (2002). Hot Jobs in Cool Places. The Material Cultures of New Media Product Spaces: The Case of South of the Market, San Francisco. *Information, Communication & Society*, 5(1), 27-50. doi: <https://doi.org/10.1080/13691180110117640>
- Quemin, A. (2013). *Les stars de l'art contemporain. notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. París: CNRS.
- Ramón-Borja, M., Pastor, P., Sánchez, S., i Sausor, M. (dir.). (2020). *¿Dónde están las mujeres?: temporada 2018-19*. Madrid: Clásicas y Modernas. Recuperat de: <https://clasicasymodernas.org/2a-edicion-donde-estan-las-mujeres-en-las-artes-esenicas/>
- Rius-Ulldemolins, J. i Pecourt, J. (2021). *La sociología de la cultura en la era digital*. València: PUV.
- Saraceno, C. (1995). Familismo ambivalente y clientelismo categórico en el Estado de Bienestar italiano. En S. Sarasa, i L. Moreno (comp.), *El Estado del Bienestar en la Europa del Sur*, vol. 7 (p. 261-88). Madrid: CSIC.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2006). *The Culture of the New Capitalism*. New Haven i Londres: Yale University Press.
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado y Presente.
- Tasset, C., et al. (2013). *Livres ou prolétarisés? Les travailleurs intellectuels précaires en Ile-de France*. París: Centre D'Etudes de l'Emploi.
- Terranova, T. (2004). *Network culture*. Londres: Pluto Press.
- Trifiletti, R. (1999). Southern European Welfare Regimes and the Worsening Position of Women. *Journal of European Social Policy*, vol. 9(1), 49-64. doi: 10.1177/095892879900900103
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo*. Barcelona: Anagrama.





La discriminació de la dona en la música en valencià: una anàlisi a través de la teoria de les sis facetes de Peterson

Pau Díaz-Solano

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

paudiaz2@alumni.uv.es

ORCID: 0000-0003-3018-8430

Paula García-Muñoz

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

garmupaul@alumni.uv.es

ORCID: 0000-0002-7869-4546

Rebut: 14/07/2021

Acceptat: 08/02/2022

RESUM

Els estudis culturals han guanyat rellevància sobretot a partir dels seixanta. Iniciats per l'escola de Birmingham, han anat dibuixant un conjunt de teories que ens permeten analitzar, des de la sociologia de la cultura, el camp cultural. Una de les teories més útils és la de Peterson. Aquest autor fa possible l'anàlisi, mitjançant l'estudi de les sis facetes, dels elements simbòlics i estructurals del camp cultural musical. D'altra banda, s'ha evidenciat l'existència del patriarcat musical per mitjà de diferents estudis sobre la discriminació i la situació de les dones en el camp cultural. En aquest estudi, es pretén iniciar la superació del buit bibliogràfic sobre la situació de la dona en la música feta en valencià, aplicant la perspectiva de les sis facetes de Peterson mitjançant una enquesta quantitativa dirigida als professionals del camp musical valencià. Els resultats confirmen una discriminació estructural de les dones en el camp musical, principalment degut a la falta de tecnologia i a l'estructura de la indústria musical. A més, s'evidencia la discriminació pròpia d'una llengua en situació de disglòssia, representada per la manca de suport legislatiu i institucional i de l'estructura organitzacional.

Paraules clau: gènere; cultura; Peterson; discriminació; música; valencià

ABSTRACT. *Discrimination against women in Valencian music: an analysis through the lens of Peterson's six-faceted theory* Cultural studies have increasingly gained prominence, especially since the 1960s. Starting with the Birmingham School of Cultural Studies, a set of theories has been defined that allow the analysis of cultural fields from the viewpoint of the sociology of culture. One of the most useful theories was that of Peterson, who made analysis of the symbolic and structural elements of the musical cultural field possible through the study of the six facets. The existence of the musical patriarchy has been demonstrated through various studies on discrimination against women and their situation within cultural fields. In this current study, we aimed start the process of overcoming the current bibliographic void regarding the situation of women who make music in the Valencian language, applying the perspective of Peterson's six facets by means of a quantitative survey directed to professionals in the Valencian music field. The results confirmed structural discrimination against women in this arena, mainly because of both a lack of technology and the inherent structure of musical industry. In addition, there was evidence of language discrimination in cases of dysglottia, represented by the lack of legislative and institutional support and organisational structure in this respect.

Keywords: gender; culture; Peterson theory; discrimination; music; Valencian language

SUMARI

- Introducció
- Estudis del camp cultural
- La dona en l'àmbit musical: el patriarcat musical
- La música a la Comunitat Valenciana
- La situació de la dona en la música en valencià
- Hipòtesis i objectius
- La discriminació de la dona en la música en valencià
- Conclusió
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Pau Díaz-Solano. Universitat de València, Facultat d'Economia, Departament d'Economia Aplicada. Avda. Tarongers, s/n, 46022, València.

Citació suggerida / Suggested citation: Díaz-Solano, P., i García-Muñoz, P. (2022). La discriminació de la dona en la música en valencià: una anàlisi a través de la teoria de les sis facetes de Peterson. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 110-127.

INTRODUCCIÓ

La Comunitat Valenciana es caracteritza per la presència de les societats musicals, una cosa que és característica i única al món (Rausell-Köster i Estrems, 1999). No obstant això, les polítiques culturals han obviat aquesta part i s'han centrat en la construcció de macroinfraestructures i projectes amb poc arrelament local (Rius-Ulldemolins, Hernández, i Martí i Torres, 2016).

La realitat és que, malgrat la globalització, la necessitat d'ancoratge local continua sent essencial (Díaz-Solano, 2021). Això es mostra més exactament en la música realitzada en llengua valenciana, la qual és escoltada per tan sols un 5 % de la societat, malgrat que es tracta d'una llengua àmpliament compresa per la majoria d'habitants de la Comunitat Valenciana (SIES, 2016). Si bé això ha suposat un problema per a la identitat valenciana, les conseqüències han sigut molt majors en les dones que canten en valencià, ja que en aquestes se sumen diferents eixos de discriminació: la derivada del «patriarcat musical» (Green, 2001), juntament amb la d'una llengua en situació de disglòssia.

En aquesta exploració, tractarem d'omplir el buit bibliogràfic sobre la situació de la dona en la música en valencià, seguint l'esquema teòric de Peterson (1965, 1976, 1978, 2004), mitjançant la creació d'una enquesta en línia que s'ha difós a diferents perfils (N = 67) del camp musical i que s'ha analitzat amb l'ús d'Excel i SPSS v. 25 (taules creuades, taules de freqüències i anàlisis de relació amb la khi quadrat).

ESTUDIS DEL CAMP CULTURAL

Una àmplia diversitat d'estudis ha analitzat el camp cultural. Part d'aquests estudis naixen de la mà de l'Escola de Birmingham amb els *cultural studies* (Bennett, 2004). No obstant això, no va ser fins als seixanta quan es van consagrar aquests estudis (Del Val, 2014). Un dels autors principals, Bennett, va proposar la «perspectiva de les escenes», utilitzant el concepte de Straw (1991), per a referir-se al consum, a la producció i la perspectiva localitzada. No obstant això, cal tenir en compte el camp de poder amb els seus *habitus* i les seues regles de joc (Bourdieu, 1995a,

1995b), per la qual cosa és necessari ampliar i conèixer les hegemònies del camp cultural (Gramsci, 2011). Això comporta limitacions, ja que, dins del camp cultural, hi ha diversitat d'estils musicals i amb públics diferenciats (Regev, 2013).

Amb tot això, la proposta que es considera més útil per a comprendre la naturalesa del camp musical en valencià és la que fa Peterson (1965, 1976, 1978, 2004), la qual permet analitzar els elements simbòlics. D'altra banda, mostra com la cultura té dinàmiques de canvi ràpid. Aquesta proposta té en compte la *perspectiva de la producció de la cultura* i defensa que cal: 1) focalitzar-se en les expressions de la cultura i no en els valors; 2) estudiar la producció simbòlica; 3) fer l'anàlisi amb les eines òptimes; i 4) fer estudis comparats amb altres camps (Peterson, 1997; Peterson i Bennett, 2004).

Peterson estableix un model de sis facetes per a poder fer aquesta anàlisi: a) tecnologia, eina per a augmentar les habilitats de creació artística potenciada, i desestabilitzant els marcs tradicionals a causa del desenvolupament tecnològic de l'era actual; b) lleis i regulacions, que estableixen les normes bàsiques, entre les quals cal destacar les lleis de *copyright* i drets d'autor que eviten monopolis; c) estructura de la indústria, la qual pot estar organitzada de tres formes: (c.1) moltes petites empreses amb una diversitat de productes elevada, (c.2) poques empreses integrades verticalment amb pocs productes i estandarditzats, i (c.3) sistema oligàrquic en el qual les divisions es realitzen segons el mercat i centrades en la innovació; d) estructura organitzacional, ací Peterson també estableix dos tipus. El primer se centra en la grandària (d.1), que es divideix en tres classes: (d.1.1) burocràtica, dividida de manera clara i amb molts nivells jeràrquicament establerts; (d.1.2) emprenedora, amb una divisió del treball no clara ni jeràrquicament establerta, i (d.1.3) formes variades, en què les empreses centralitzen el control amb contractes a curt termini. El segon tipus se centra en l'estructura jeràrquica de l'empresa (d.2), la qual pot ser (d.2.1) vertical (la indústria musical s'encarregava de tot mitjançant divisions) o (d.2.2.) horitzontal (amb dinàmiques de cooperació i posicionament de marca en diferents camps culturals); e) estructura de

carrera artística, amb diversos tipus: (e.1) controlats normativament, predictibles i estructurats de dalt a baix, (e.2) controlats pel mercat, caòtics i amb estructura possible de baix a dalt; i f) mercats culturals, en què els productors influeixen en els gustos dels consumidors, mesurables a través de mesures d'èxit (Rius-Ulldemolins i Pecourt, 2021).

LA DONA EN L'ÀMBIT MUSICAL: EL PATRIARCAT MUSICAL

La cultura no és aliena al món que l'envolta, raó per la qual, en el camp musical, es dona el «patriarcat musical» (Green, 2001): un conjunt de construccions socials que reproduïxen els rols de gènere i releguen les dones a la realització d'activitats considerades *femenines*. Així mateix, no només s'han generat marcats rols de gènere en l'espai musical, sinó que aquest espai ha sigut dominat per les dinàmiques de subordinació i dominació del sistema patriarcal, la qual cosa ha negat a les dones possibilitats per a poder accedir a condicions igualitàries en la indústria musical, invisibilitzant el seu treball i infonent una altra classe de violències més enllà de les simbòliques (tractes sexistes, agressions, etc.) (Grande, 2020).

Els estereotips de gènere segueixen presents en una multiplicitat de formes fonamentades en la dicotomia *femení/masculí: cos/ment, racionalitat/irracionalitat o cultura/naturalesa* (Gallego, 2020); estereotips presents des dels estils de música interpretats fins a la seua presència professional, patint amb això el *terra apegalós* o el *sostre de vidre*. L'APM (Associació de Promotors Musicals) estima que, de les 50 empreses que la integren, tan sols el 10 % té dones en les posicions més elevades dins de la representació de les dones en esdeveniments com festivals (Romero i Barón, 2019).

LA MÚSICA A LA COMUNITAT VALENCIANA

A la Comunitat Valenciana, el sector cultural suposa un 3 % del PIB (Uriel, 2007), un sector de demanda creixent i emergent (Rausell-Köster, 2007). Les associacions culturals tenen capacitat per a generar ocupació

(Bacete et al., 2021), fomenten el desenvolupament de les regions (Marco-Serrano i Rausell-Köster, 2014) i augmenten la productivitat (Rausell-Köster i Estrems, 1999; Boix i Soler, 2014, 2017). Així, doncs, mitjançant la cultura, es realitza una funció triple: 1) es potencia un sector econòmic sostenible amb capacitat de generar valor afegit (VA), renda i ocupació sense grans costos; 2) genera cohesió territorial mitjançant la producció simbòlica de sentiments identitaris i de pertinença; i 3) afavoreix el desenvolupament integral dels ciutadans (Rausell-Köster i Carrasco, 2002).

Amb tot, a la Comunitat Valenciana, la creació de VA i d'ocupació és bastant baixa (Rausell-Köster i Carrasco, 2002). A més, en la qüestió escènica, artística i audiovisual, els diners han sigut generalment balafiat i han anat a parar a *gegants elefants blancs* (Rius-Ulldemolins et al., 2016) i a *contenidors de cultura* realitzats amb perspectiva de rendibilitat política momentània i sense una anàlisi de l'impacte cultural posterior (Rius-Ulldemolins, Gisbert-Gracia, i Díaz-Solano, sense publicar), qüestió de vital importància, ja que el sector cultural assumeix tres quartes parts del finançament dels esdeveniments culturals. El finançament d'aquests *elefants* es produeix mitjançant la realització de grans inversions, amb grans sobre costos (+300 %), sense les garanties i els requisits necessaris, cosa que deixa la Comunitat Valenciana com la comunitat autònoma més endeutada d'Espanya. En definitiva, la política cultural valenciana ha sigut especulativa amb una lògica ocurrencial i performativa, en constants processos d'assaig-error i sense una planificació prèvia (Rausell-Köster, 2007; Rius-Ulldemolins et al., sense publicar).

En conseqüència, la música en valencià té una presència mínima en l'escolta quotidiana (5 %), malgrat ser entesa per un 72,4 % de la població valenciana (SIES, 2016). Malgrat ser una llengua minoritzada, ha tingut etapes d'esplendor, com en els anys seixanta, amb la Nova Cançó com a moviment de resistència (Frechina, 2021). En el 75 va aparèixer la cançó popular, que va anar perdent pes a mesura que es consolidava la democràcia (Frechina, 2011, 2014) i encasellant-se en el bàndol catalanista i progressista en la Batalla

de València (Flor, 2011). En els noranta apareixen les «primeres generacions d'Escola Valenciana» (Frechina, 2014) i s'organitzen festivals alternatius que compten amb la marginació dels partits conservadors (Hernández i Martí, Albert, Gómez, i Requena, 2014), seguint el model de polítiques públiques d'aquella època, que oblidava el caràcter local i autèntic de la ciutadania valenciana. Una vegada finalitzada aquesta etapa es va donar lloc a una incertesa a causa de les retallades en cultura (Rius-Ulldemolins, Flor, i Hernández i Martí, 2017; Rius-Ulldemolins, Zamorano, i Bonet, 2018) i la desmobilització política postcrisi, amb la qual cosa mostrava una certa dependència política (Frechina, 2014).

LA SITUACIÓ DE LA DONA EN LA MÚSICA EN VALENCIÀ

Gràcies a aportacions com les de Fusa Activa (2019) o Laura Capsir (2015), podem conèixer part de les dones que es dediquen a fer música (i no només davant dels escenaris) en valencià, la qual cosa ens facilita continuar negant l'argumentari de la inexistència de dones per a la seua contractació. Encara més, el crític musical Frechina afirmava que si la música en valencià vivia una *primavera creativa* era gràcies a poder comptar amb tantes dones (i no pel seu gènere, sinó pel seu talent) (Ciges, 2018).

Els fenòmens de desigualtat de gènere en l'àmbit musical es reproduïen en els diferents canals d'expressió, en les diferents llengües. No obstant això, en aquest estudi, busquem superar la manca bibliogràfica sobre la música en valencià per a estudiar el biaix de gènere que es produeix quan es connecten diferents eixos de discriminació: una llengua en una situació de diglòssia i el gènere. Per exemple, Clara Vicenç i Romaguera i Marina Vinardell i Trota (2017) van analitzar la presència femenina en el panorama musical dels Països Catalans i van concloure que, malgrat que aquesta havia augmentat en els últims anys, la xifra de participació de dones es trobava al voltant del 10 %, una xifra encara molt baixa que tan sols sembla augmentar en dates concretes com el 8M o el 25N. Davant d'aquesta situació, hi destacaven la

contracultura feminista, amb la creació de festivals com el Tremenda Fem Fest o el Covert Fest, o reivindicacions del Col·lectiu de Dones Treballadores de la Música Valenciana (Fayos, 2019; Gallego, 2020).

HIPÒTESIS I OBJECTIUS

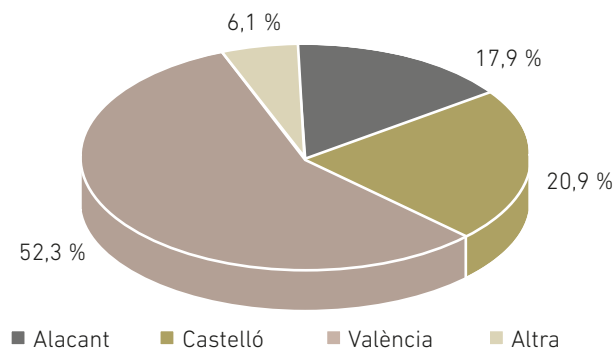
L'estudi parteix de la següent pregunta d'investigació: existeixen desigualtats en la música feta en valencià en funció del gènere? I es plantegen les hipòtesis següents: existeixen desigualtats en la música feta en valencià en funció del gènere (H1). Per a contrastar-la, es pretén analitzar, seguint l'esquema de Peterson, els condicionants estructurals que generen desigualtats

derivades de les variables: tecnològica (H2), legislativa (H3), institucional (H4), organitzacional (H5) i estructural (H6).

Per a contrastar-les, es va realitzar una enquesta *online* (N=67) a perfils d'activitats variades relacionats amb la indústria musical valenciana, una mostra que es justifica com a representativa quant al grau d'especialització del nínxol estudiat. L'anàlisi se centrarà en el tractament de les freqüències mitjançant taules contingents i les possibles relacions a través de l'anàlisi de la khi quadrat.

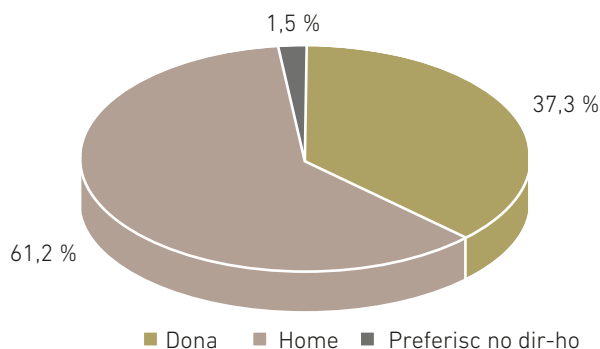
En les gràfiques següents es presenta el perfil socio-demogràfic de l'enquesta:

Gràfic 1 Província de residència habitual

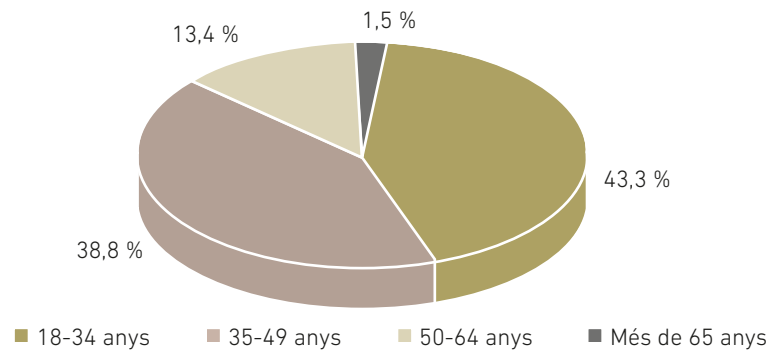


Font: elaboració pròpia

Gràfic 2 Gènere



Font: elaboració pròpia

Gràfic 3 Edat

Font: elaboració pròpia

LA DISCRIMINACIÓ DE LA DONA EN LA MÚSICA EN VALENCIÀ

En primer lloc, en referència a l'anàlisi de la variable tecnològica de Peterson, si bé és cert que s'observa una

major freqüència de problemes tècnics en les dones, tal com mostra la khi quadrat, no hi ha una relació significativa entre aquestes variables, per la qual cosa no es pot acceptar la H2 amb absoluta seguretat.

Taula 1 Problemes d'accés tècnics/tecnològics segons gènere

	Gènere						
	Dona		Home		Total		
	n	% de N columnes	n	% de N columnes	n	% de N columnes	
Has tingut problemes a l'hora d'accedir a algun aparell instrumental i tècnic o coneixements ofimàtics i tècnics?	Sí	7	36,8 %	9	23,7 %	16	28,1 %
	No	12	63,2 %	29	76,3 %	41	71,9 %
	Total	19	100,0 %	38	100,0 %	57	100,0 %

Font: elaboració pròpia

Taula 2 Prova khi quadrat. Problemes tècnics i gènere

	Valor	df	Significació asimptòtica (bilateral)	Significació exacta (bilateral)	Significació exacta (unilateral)
Khi quadrat de Pearson	1,086 ^a	1	,297		
Correcció de continuïtat	,532	1	,466		
Raó de versemblança	1,061	1	,303		
Prova exacta de Fisher				,356	,231

^a 0 caselles (0,0 %) han esperat un recopte menor que 5. El recopte mínim esperat és 5,33.

Font: elaboració pròpia

En segon lloc, la ideació d'abandonament de la professió musical reflecteix una major freqüència en

dones, una variable que, com presenta la khi quadrat, estaria relacionada amb el gènere.

Taula 3 Ideació d'abandonament de l'ocupació musical segons gènere

		Gènere					
		Dona		Home		Total	
		n	% de N columnes	n	% de N columnes	n	% de N columnes
He pensat deixar la meua ocupació en el camp cultural	Sí	17	68,0 %	13	32,5 %	30	46,2 %
	No	8	32,0 %	27	67,5 %	35	53,8 %

Font: elaboració pròpia

Taula 4 Prova khi quadrat gènere i ideació d'abandonament de l'ocupació musical

	Valor	df	Significació asimptòtica (bilateral)	Significació exacta (bilateral)	Significació exacta (unilateral)
Khi quadrat de Pearson	7,802 ^a	1	,005		
Correcció de continuïtat	6,438	1	,011		
Raó de versemblança	7,934	1	,005		
Prova exacta de Fisher				,010	,005
N de casos vàlids	65				

^a 0 caselles (0,0 %) han esperat un recompte menor que 5. El recompte mínim esperat és 11,54.

Font: elaboració pròpia

Entre les motivacions trobades, la diferenciació per gènere permet visualitzar com, per a les dones, els motius són la falta de recursos (15 %), de contactes (13 %), de consolidació (11 %), de suport legislatiu (11 %) i els abusos de poder (11 %). Mentre que, per als homes, són la falta de consolidació en la indústria musical (25 %), de recursos (18 %), de suport legislatiu (15 %) i l'edat (13 %).¹ Per tant,

es pot valorar la dificultat en la continuïtat de la carrera musical per la variable legislativa de Peterson (H3).

D'altra banda, s'observen de nou les diferències d'accés als mitjans tecnològics per gènere (H1), però sense ser aquesta una categoria altament secundada com a motivació d'abandonar l'ocupació musical.

¹ Reportem els resultats de la categoria Altres, per ser percentualment significativa: s'assenyala el desgast de la professió, la falta de conciliació entre la vida personal i familiar i la manca d'un «circuit bàsic de subsistència al marge del mercat», que es podria categoritzar com a falta de suport institucional.

Taula 5 Motivacions per a la ideació d'abandonament de l'ocupació musical segons el gènere

Motius que han portat a pensar d'abandonar l'activitat musical	Gènere					
	Dona		Home		Total	
	n	% de N columnes	n	% de N columnes	n	% de N columnes
Mancança de consolidació en la indústria musical	5	11 %	10	25 %	15	17 %
Mancança de recursos	7	15 %	7	18 %	14	16 %
Falta de suport legislatiu	5	11 %	6	15 %	11	13 %
Mancança de contactes	6	13 %	2	5 %	8	9 %
Poca audiència en el meu estil musical	3	6 %	4	10 %	7	8 %
Edat	2	4 %	5	13 %	7	8 %
Altra	4	9 %	2	5 %	6	7 %
Abusos de poder	5	11 %	0	0 %	5	6 %
Bretxa salarial	1	2 %	4	10 %	5	6 %
Comportaments masclistes dins del sector	3	6 %	0	0 %	3	3 %
Impossibilitat d'ascendir professionalment	3	6 %	0	0 %	3	3 %
Mancança d'instruments, accés a mitjans tecnològics	2	4 %	0	0 %	2	2 %
Mancança d'oportunitat d'especialització en un camp concret	1	2 %	0	0 %	1	1 %
Qüestions polítiques	0	0 %	0	0 %	0	0 %
Total	47	100 %	40	100 %	87	100 %

Font: elaboració pròpia

Analitzant les percepcions sobre els motius pels quals la música feta en valencià té difícil promoció destaquen les categories de l'organització de concerts i la producció musical. No obstant això, cal tenir en consideració la categoria Altra, pel fet que va ser reportada com a tercera opció en el cas dels homes (21 %) i la quarta en el cas de les dones (15 %): s'esmenta l'existència d'un mercat "en càpsules" diferenciades

per la llengua, la falta de confiança i de suport als grups, especialment als *novells* (sense especificar per part de qui), i, indistintament del gènere, s'assenyala als governs i a la falta de polítiques públiques clares en suport a la música en valencià. Per tant, la variable *petersina*, les institucions (H4), són titlades com un aspecte discriminant, però no tant com una qüestió de gènere, sinó idiomàtica.

Taula 6 Principals impediments per a la promoció de la música feta en valencià i per dones segons el gènere

Principals impediments per a la promoció de la música feta en valencià i per a dones	Gènere					
	Dona		Home		Total	
	n	% de N columnes	n	% de N columnes	n	% de N columnes
Organitzador de concerts	17	35 %	22	26 %	39	29 %
Les productores	10	20 %	16	19 %	26	20 %
La falta de grups	7	14 %	11	13 %	18	14 %
Falta de suport legislatiu	5	10 %	10	12 %	15	11 %
Mancança de persones amb contactes	5	10 %	7	8 %	12	9 %
Altra	4	8 %	7	8 %	11	8 %
La falta de qualitat del sector	0	0 %	5	6 %	5	4 %
Cap	1	2 %	3	4 %	4	3 %
Qualitat musical	0	0 %	3	4 %	3	2 %
Total	49	100 %	84	100 %	133	100 %

Font: elaboració pròpia

Quant a la variable organitzacional (H5), es tractaria d'un camp no burocràtic. Aproximadament un 33 % declarava dur a terme diferents funcions musicals (Taula 7) i fins i tot un 70 % declarava tenir un altre ofici alternatiu al musical (Taula 8). De nou, aques-

ta variable no discrimina tant per gènere, sinó el conjunt: no trobem major multifuncionalitat en les dones, ni diferència significativa en el percentatge, ni de relació, d'ocupació alternativa a la musical segons gènere.

Taula 7 Activitat professional segons gènere

	Gènere					
	Dona		Home		Total	
	n	% de N columnes	n	% de N columnes	n	% de N columnes
Grup de música	10	40,0 %	16	39,0 %	26	39,4 %
Estudi de gravació	0	0,0 %	1	2,4 %	1	1,5 %
No especialitzat/multifuncional	5	20,0 %	17	41,5 %	22	32,84 %
Solista	4	16,0 %	1	2,4 %	5	7,6 %
Associació cultural	2	8,0 %	2	4,9 %	4	6,1 %
Empresa <i>management</i>	0	0,0 %	1	2,4 %	1	1,5 %
Organització de festivals	1	4,0 %	0	0,0 %	1	1,5 %
Prensa musical	4	16,0 %	2	4,9 %	6	9,1 %
Promotora musical	0	0,0 %	1	2,4 %	1	1,5 %
Total	26	100 %	41	100 %	67	100 %

Font: elaboració pròpia

Taula 8 Activitat professional diferent del camp musical segons gènere

		Gènere					
		Dona		Home		Total	
		n	% de N columnes	n	% de N columnes	n	% de N columnes
A part del projecte cultural, té algun altre tipus de professió.	Sí	16	66,7 %	29	70,7 %	45	69,2 %
	No	8	33,3 %	12	29,3 %	20	30,8 %
	Total	24	100,0 %	41	100,0 %	65	100,0 %

Font: elaboració pròpia

Taula 9 Prova de khi quadrat activitat professional alternativa i gènere

	Valor	df	Significació asimptòtica (bilateral)	Significació exacta (bilateral)	Significació exacta (unilateral)
Khi quadrat de Pearson	,117 ^a	1	,732		
Correcció de continuïtat	,004	1	,949		
Raó de versemblança	,117	1	,733		
Prova exacta de Fisher				,785	,471
N de casos vàlids	65				

^a 0 caselles (0,0 %) han esperat un recpte menor que 5. El recompte mínim esperat és 7,38.

Font: elaboració pròpia

Finalment, respecte a l'estructura de la indústria (H6), els equips es configuren per pocs membres, principalment per menys de 10 persones, entre els quals destaca la formació de 3 a 5 (Taula 10). Si observem la quantitat de dones que conformen les agrupacions

(Taula 11), es troba una falta de paritat en el 50 % dels equips conformats per 6 a 8 persones, en el 42,9 % dels grups de 9 a 12 i en el 25 % dels equips de més de 12, per la qual cosa podem establir una discriminació per gènere afectada per la variable estructural.

Taula 10 Nombre de persones que configuren l'equip professional musical

		Freqüència	Percentatge	Percentatge vàlid	Percentatge acumulat
Vàlid	menys de 2	11	16,4	16,4	16,4
	de 3 a 5	22	32,8	32,8	49,3
	de 6 a 8	15	22,4	22,4	71,6
	de 9 a 12	7	10,4	10,4	82,0
	més de 12	12	17,9	17,9	100,0
	Total	67	100,0	100,0	

Font: elaboració pròpia

Taula 11 Nombre de dones que configuren l'equip professional musical

		n	% columnes N		
Quantes persones formen el vostre projecte cultural?	menys de 2	I quantes d'elles són dones?	menys de 2	11	100,0 %
			Total	11	100,0 %
	de 3 a 5	I quantes d'elles són dones?	menys de 2	14	63,6 %
			de 3 a 5	8	36,4 %
			Total	22	100,0 %
	de 6 a 8	I quantes d'elles són dones?	menys de 2	7	50,0 %
			de 3 a 5	6	42,9 %
			de 6 a 8	1	7,1 %
			Total	14	100,0 %
	de 9 a 12	I quantes d'elles són dones?	menys de 2	3	42,9 %
			de 3 a 5	3	42,9 %
			de 6 a 8	1	14,3 %
			de 9 a 12	0	0,0 %
			Total	7	100,0 %
	més de 12	I quantes d'elles són dones?	menys de 2	2	16,7 %
			de 3 a 5	1	8,3 %
			de 6 a 8	1	8,3 %
			de 9 a 12	2	16,7 %
			més de 12	6	50,0 %
			Total	12	100,0 %
Total	I quantes d'elles són dones?	menys de 2	37	56,1 %	
		de 3 a 5	18	27,3 %	
		de 6 a 8	3	4,5 %	
		de 9 a 12	2	3,0 %	
		més de 12	6	9,1 %	
		Total	66	100,0 %	

Font: elaboració pròpia

CONCLUSIÓ

Amb tot, s'accepta parcialment la hipòtesi principal. Seguint l'esquema de Peterson, trobem que la falta de tecnologia suposa un dels principals problemes per a la consolidació de la dona en la música realitzada en valencià, encara que no de manera molt significativa, a més de l'estructura de la indústria musical, en què s'observen equips de menys de 10 persones. L'estructura, encara que pot mostrar avantatges en termes d'innovació i cooperació (Peterson, 1997), reflecteix la impossibilitat de crear grans empreses

rendibles econòmicament, i l'essència del patriarcat musical (Green, 2001), que expulsa les dones d'equips altament masculinitzats.

L'activitat legislativa i institucional s'entén com un problema secundari, aspecte no extrapolable als homes, que el veuen com el tercer gran problema. Això comporta plantejar-se noves preguntes: les dones valoren positivament la discriminació positiva impulsada per les lleis? Els homes se centren en el suport legislatiu en referència a la música en valencià, i no

en qüestió de gènere? Aquesta qüestió mostraria que les lleis continuen sent insuficients per a la consolidació de la música en valencià, però les dones, com que tenen altres problemes com la masculinització del sector, se centren en aquestes altres qüestions.

Seguint l'esquema petersià, l'estructura organitzacional mostra l'existència d'un camp no burocràtic: la majoria tenen oficis alternatius per a poder sobreviure, i les persones que es dediquen en exclusiva a la cultura solen compaginar les seues funcions, la qual cosa mostra una falta de divisió del treball i d'homogeneïtzació de nivells. No obstant això, aquest problema es dona en tot el camp musical valencià i no només per a les dones. Pel que respecta a la jerarquia, s'observa que les dones mostren haver patit abusos de poder, reflectint una lògica vertical patriarcal i antiquada, ja que, com afirma Peterson (1997), l'estructura vertical és pròpia de les indústries musicals del passat.

Tenint en compte l'estructura de carrera artística, s'observa una falta de consolidació per tots dos gèneres, la qual cosa mostra l'existència d'una estructura de carrera artística de mercat, agreujada en el cas de

les dones, que pateixen en major mesura el plantejament d'abandonament i la falta de contactes (aspecte fonamental per a continuar treballant en el mercat artístic (Rius-Ulldemolins i Pecourt, 2021).

Finalment, els mercats culturals solen estar influïts per les productores. No obstant això, en el cas de la música en valencià, s'observa que els principals problemes són les productores i empreses organitzadores, qüestió que secunden ambdós gèneres.

En definitiva, ens trobem amb un camp cultural que no ha aconseguit consolidar-se i que, a més, mostra estructures desiguals respecte al gènere: les dones tenen més dificultats per a l'accés a les tecnologies i més predisposició a abandonar el camp cultural, senten una falta major de recursos i es troben amb situacions d'abús de poder. Si bé la discriminació positiva pot estar veient-se com un element positiu, és evident que hi ha altres factors que s'han de tenir en compte en les polítiques públiques. Seguint l'esquema de Peterson (2004), cal fer èmfasi en un suport tecnològic, de recursos i d'intervenció en els espais de socialització.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ariño, A., i Llopis, R. (2018). *La participación cultural en la Comunidad Valenciana. Encuesta 2017*. València: Generalitat Valenciana.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32, 223-234. doi:10.1016/J.POETIC.2004.05.004
- Boix, R., i Soler i Marco, V. (2014). Creative industries and the productivity of the European regions. En *International Conference on Regional Science* (1-36).
- Boix, R., i Soler i Marco, V. (2017). Creative service industries and regional productivity. *Papers in Regional Science*, 96(2), 261-279. <https://doi.org/10.1111/pirs.12187>
- Bourdieu, P. (1995a). *Las reglas del arte. Génesis y estructuras del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995b). *Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular.
- Capsir, L. (8 de desembre de 2015). On estan les dones a la música valenciana? *Levante-EMV*. Recuperat el 22 d'abril de 2022 de <https://www.levante-emv.com/cultura/panorama/2015/12/08/on-les-dones-musica-valenciana-12493932.html>
- Ciges, T. (7 de març de 2018). 30 dones imprescindibles en la música en valencià. *Revista Saó*. Recuperat el 10 de febrer de 2022 de <https://revistasao.cat/30-dones-musica-en-valencia/>
- Del Val, F. (2014). *Rockero insurgente, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)* (tesi doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- Díaz-Solano, P. (2021). Teletreball, una oportunitat maleïda o hi ha opció per a la conciliació al País Valencià? *L'Espill*, 66, 100-112.
- Fayos, E. (7 de març de 2019). Les treballadores de la música valenciana es planten davant els contractes oportunistes del 8 de març. *La Directa*. Recuperat el 17 d'agost de 2021 de <https://directa.cat/les-treballadores-de-la-musica-valenciana-es-planten-davant-els-contractes-oportunistes-del-8-de-març/>
- Flor, V. (2011). *Noves glòries a Espanya. Anticatalanisme i identitat valenciana*. Catarroja-Barcelona: Afers.
- Frechina, J. V. (2011). *La cançó en valencià. Dels repertoris tradicionals als gèneres moderns*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Frechina, J. V. (2014). *Pensar en vers. La cançó improvisada als països de la Mediterrània*. Prats de Lluçanès: Editorial Caramella.
- Frechina, J. V. (2021). Nova Escena Valenciana, brots verds en la tempesta. *Enderrock*, 315, 59-63.
- Fusa Activa. (2019). *Qui som?* Recuperat el 15 d'agost de 2021. <https://sites.google.com/view/fusaactiva/fusa-activa>
- Gallego, R. (2020). *Música popular i feminisme*. Barcelona: Fundació Nexa.
- Gramsci, A. (2011). *¿Qué es cultura popular?* En A. Pons, i J. Serna (ed.) (p. 1-192). València: PUV.
- Grande, P. (2020). *Veus de dones damunt o darrere l'escenari*. Recuperat el 28 de juliol de 2021 de <https://raco.cat/index.php/RevistaGirona/article/view/364926>
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Hernández i Martí, G. M., Albert, M., Gómez, E., i Requena, M. (2014). *La cultura como trinchera. La política cultural en el País Valenciano (1975-2013)*. València: Universitat de València.
- Marco-Serrano, F., i Rausell-Köster, P. (2014). Economic development and the creative industries: a Mediterranean tale of causality. *Creative Industries Journal*, 7(2), 81-91. doi:10.1080/17510694.2014.958383
- Peterson, R. A. (1965). Artistic creativity and alienation: the jazz musician versus his audience. *Arts in society*, 3(2), 244-248.
- Peterson, R. A. (1976). *The production of culture*. Newbury Park, CA: SAGE Publications.
- Peterson, R. A. (1978). The Production of cultural change: The case of contemporary country music. *Social Research*, 45(2), 292-314.
- Peterson, R. A. (1997). *Creating country music: Fabricating authenticity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Peterson, R. A. (2004). The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 15(30), 311-334. <https://doi.org/10.1146/annurev.soc.30.012703.110557>
- Peterson, R. A., i Bennett, A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Rausell-Köster, P., i Estrems, J.A. (1999). Una aproximación económica a las sociedades musicales. *CIRIEC - España. Revista de economía pública, social y cooperativa*, 31, 149-188.
- Rausell-Köster, P., i Carrasco, S. (2002). Camp de Túria i Societats Musicals. Lauro. *Quaderns d'història i societat*, 10, 135-140.
- Rausell-Köster, P. (2007). Cultura en la Comunidad Valenciana. En *La Comunidad Valenciana en el umbral del siglo XXI. Estrategias de desarrollo económico* (p. 495-518). València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Regev, M. (2013). *Pop-rock music: aesthetic cosmopolitanism in late modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Rius-Ulldemolins, J., Hernández i Martí, G. M., i Torres, F. (2016). Urban development and cultural policy "White elephants": Barcelona and Valencia. *European Planning Studies*, 24(1), 61-75. <https://doi.org/10.1080/09654313.2015.1075965>
- Rius-Ulldemolins, J., Flor, V., i Hernández i Martí, G. M. (2017). The dark side of cultural policy: Economic and political instrumentalisation, white elephants, and corruption in Valencian cultural institutions. *International Journal of Cultural Policy*, 25(3), 1-16. <https://doi.org/10.1080/10286632.2017.1296434>
- Rius-Ulldemolins, J., Zamorano, M. M., i Bonet, L. (2018). Autonomía y cooperación en los modelos federalizantes de política cultural. Análisis comparativo de los casos de Alemania, EEUU, Canadá, Suiza, Reino Unido y España. *Política y sociedad*, 55(1), 189-210. <https://doi.org/10.5209/POSO.54214>
- Rius-Ulldemolins, J., i Pecourt, J. (2021). *Sociología de la cultura en la era digital. Herramientas para el análisis de las dinámicas culturales del siglo XXI*. València: PUV, Publicacions de la Universitat de València.
- Rius-Ulldemolins, J., Gisbert-Gracia, V., i Díaz-Solano, P. (sense publicar). *Political power, performance and ritual: cultural politics as a framework for construction of the political charisma in the city of Valencia (1991-2015)*. València: Universitat de València.

- Romero, J., i Barón, N. (2019). *Cultura territorial e innovación social*. València: Universitat de València.
- SIES. Servici d'Investigació i Estudis Sociolingüístics. (2016). *Coneixement i ús social del valencià. Enquesta 2015. Síntesi de resultats*. València: Generalitat Valenciana.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, 5(3), 368-388. doi:10.1080/09502389100490311
- Uriel, E. (2007). *El valor económico de la Cultura en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Vicenç, C., i Vinardell, M. (15 de juny de 2017). I en la música, on són les dones? El paper de la dona en la contracultura feminista i d'esquerres. *VilaWeb*. En línia: <https://www.vilaweb.cat/noticies/i-en-la-musica-on-son-les-dones/>

NOTA BIOGRÀFICA

Pau Díaz-Solano

és sociòleg i polítleg especialitzat en el camp de la sociologia de la cultura. Estudia el màster de Gestió Cultural a la UPV i UV i treballa en la unitat d'investigació Econcult del Departament d'Economia Aplicada de la UV. Ha treballat en el sector cultural, a Culturalink, i en projectes d'investigació, a ACICOM, sobre associacionisme.

Paula García-Muñoz

és sociòloga i politòloga en l'últim any de formació. Fa pràctiques formatives a l'Observatori d'Igualtat Educativa d'Ontinyent i té una beca de col·laboració a la investigació en l'àmbit de la sociologia de l'educació al Departament de Sociologia i Antropologia de la Universitat de València. Interessada en feminisme i en la metodologia d'investigació de les ciències socials.





ARTICLE

Cicles de protesta en l'Espanya posttransicional (2011-2017): una comparació entre el moviment dels indignats i el procés independentista català

Jordi Bonet-Martí

FACULTAT D'ECONOMIA I EMPRESA - UNIVERSITAT DE BARCELONA. DEPARTAMENT DE SOCIOLOGIA

jordi.bonet@ub.edu

ORCID: 0000-0002-8863-3202

María Trinidad Bretones Esteban

FACULTAT D'ECONOMIA I EMPRESA - UNIVERSITAT DE BARCELONA. DEPARTAMENT DE SOCIOLOGIA

mtbretones@ub.edu

ORCID: 0000-0002-6607-952X

Rebut: 04-05-2021

Acceptat: 13-09-2022

RESUM

Aquest article té per objectiu conèixer com ha variat l'estructura d'oportunitats polítiques a Espanya en relació amb els cicles de protesta associats al 15-M i al procés independentista català durant el període 2011-2017. Per a fer-ho, ens basem en la comparació entre tots dos episodis de contesa a partir del model analític elaborat per les teories del procés polític juntament amb les evidències aportades per l'anàlisi de registres estadístics, baròmetres d'opinió pública, dades hemerogràfiques i investigacions realitzades per altres autors. L'article evidencia les similituds i les diferències dels dos episodis en relació amb les diferents variables que conformen l'estructura d'oportunitats polítiques, per a acabar identificant els impactes sobre aquesta estructura i les respostes amb què l'Estat ha gestionat els desafiaments llançats des dels dos moviments. Finalment, es comparen les dues dinàmiques d'institucionalització seguides pels dos moviments i la seua conclusió en dos *outputs* diferents: la transformació del sistema de partits en el cas espanyol i l'empresonament dels líders independentistes en el cas català. En conclusió, s'evidencia que les possibilitats d'èxit de la comobilització social augmenten quan s'amplien les oportunitats polítiques, quan es demostra l'existència d'aliats i quan es posa en relleu la debilitat dels oponents. Però també s'afirma que, davant de la intensificació de la protesta, les forces governamentals i l'aparell de l'Estat hi poden respondre amb les opcions de reforma o de repressió, però també amb una combinació complexa de totes dues.

Paraules clau: estructura d'oportunitats polítiques; democratització; nacionalisme; moviments socials

ABSTRACT. *Protest cycles in post-transitional Spain (2011–2017): a comparison between the Indignados Movement and the Catalan independence process*

This article aims to uncover how the structure of political opportunities in Spain has changed in connection to the cycles of protest associated with the 15-M movement and the Catalan independence process from 2011 to 2017. To achieve this we compared both episodes of conflict using an analytical model developed according to political process theories, together with evidence from the analysis of statistical records, barometers of public opinion, newspapers, and research carried out by other authors. This article presents evidence for the similarities and differences between both episodes in terms of the different variables comprising the structure of political opportunities. We identified the impacts of both episodes on these

structures and discuss the state responses adopted to try to manage the challenges resulting from both movements. Finally, we compared the institutionalisation dynamics followed by them both, as well as their conclusions in terms of two different outputs: transformation of the party system in the case of the Spanish 15-M movement and repression and imprisonment of the pro-independence leaders in the Catalan case. To conclude, this work makes it clear that the chances of success of social co-mobilisation increase when political opportunities are broadened, the existence of allies is proven, and opponents' weaknesses are made evident. However, when faced with intensified protests, government forces and the state apparatus may respond either with reform or repression, or a complex combination of both.

Keywords: structure of political opportunities; democratisation; nationalism; social movements

SUMARI

- Introducció
- Metodologia
- Anàlisi dels cicles de protesta
- Comparativa entre moviments
- Relacions entre actors
- Impactes en l'estructura d'oportunitats polítiques
- Conclusions
- Referències bibliogràfiques
- Nota biogràfica

Autor per a correspondència / Corresponding author: Jordi Bonet-Martí. Facultat d'Economia i Empresa - Universitat de Barcelona, Departament de Sociologia, av. Diagonal, 690, 08034, Barcelona.

Citació suggerida / Suggested citation: Bonet-Martí, J., i Bretones Esteban, M. T. (2022). Cicles de protesta en l'Espanya posttransicional (2011-2017): una comparació entre el moviment dels indignats i el procés independentista català. *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 128-147. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.7>

INTRODUCCIÓ

En els últims anys, Espanya ha experimentat un increment de la mobilització política no convencional en el marc d'una triple crisi —econòmica, política i territorial (Ubasart, 2020)— que ha generat una desafecció ciutadana respecte a les institucions, els valors polítics i els consensos que articulaven la cultura política transicional (Bonet-Martí i Ubasart-González, 2021) basada en: l'orgull en la transició a la democràcia i la constitució de 1978, el sentit de compatibilitat entre la identitat nacional espanyola i el procés d'integració europea i una visió positiva/optimista d'Espanya (Muñoz, 2008: 179). A tot això cal sumar la coincidència temporal de dos episodis

de protesta especialment intensos: el 15-M i el procés independentista català. Encara que des de la literatura s'han abordat els dos episodis de manera diferenciada, el primer com un moviment social antiausteritat (della Porta, 2015) i el segon com un procés de secessió política (Rodon i Guinjoan, 2016), en aquest article ens proposem comparar-los en interacció amb els canvis produïts en l'estructura d'oportunitats polítiques (EOP). A aquest efecte utilitzem el model de cicle de protesta elaborat per Tarrow (1992) i la revisió de les teories del procés polític iniciades per Eisinger (1973), Jenkins i Perrow (1977), Tilly (1978), Skocpol (1979) i Kistchelt (1986), desenvolupades amb més profunditat en els estudis de Tarrow (1989) i Kriesi (1992, 1996).

La investigació sobre els cicles de protesta s'inicia amb della Porta i Tarrow (1986), que observen que la protesta contestatària tendeix a concentrar-se en el temps i l'espai seguint una alternança cíclica representada per un primer moment d'innovació, que activa la propensió a participar-hi; seguida d'una segona fase d'ascens, en la qual s'incorporen actors nous que competeixen amb els primers fins a assolir la cúspide, i, finalment, un període de reflux de la mobilització, siga per un augment dels costos derivats de l'espiral de radicalització tàctica, de la repressió estatal, de l'esgotament de la capacitat mobilitzadora o del fet de considerar que s'han satisfet les seues demandes. Els cicles de protesta són, per tant, considerats com a «agregats d'episodis parcialment autònoms i parcialment independents d'acció col·lectiva en què emergeixen i evolucionen noves formes d'acció, un sector del moviment social creix i canvia en la seua posició, i noves oportunitats polítiques es desenvolupen, en part com a resultat de les accions, els temes i les eixides de moviments anteriors en el cicle» (Tarrow, 1992: 65).

La teoria del procés polític (TPP) es diferencia de les teories precedents en situar la configuració de l'estat en el centre del procés explicatiu, de manera que el grau d'èxit o fracàs de la mobilització varia en funció de les oportunitats i restriccions existents en el context polític. D'acord amb Almeida (2020), la TPP s'ha convertit en una de les propostes més influents per a explicar la dinàmica dels moviments socials, encara que altres autors com Gamson i Meyer (1996) han assenyalat els dèficits del seu potencial explicatiu en tractar d'abastar un conjunt massa ample de dimensions ambientals.

Per a la TPP, «el naixement d'un moviment social, així com els seus objectius inicials, el reclutament dels seus efectius humans, la seua organització (recursos materials, mitjans de comunicació), forma i mitjans d'actuació, discurs i construcció d'identitat col·lectiva estan determinats per estructures, contextos, institucions i elits polítiques» (Ibarra, 2005: 119). En aquest sentit, l'objectiu general és analitzar la interacció entre el sistema polític i els episodis de protesta, i

l'element explicatiu central d'aquesta interacció és l'EOP, en la mesura que aquesta és «el conjunt de dimensions o factors de l'entramat institucional i polític que proporcionen incentius o condicions facilitadores per al desenvolupament d'una acció col·lectiva de contestació orientada a incidir sobre les polítiques i/o sobre la configuració democràtica» (Gomà, González, Ibarra, i Martí, 2018: 31-32).

Si bé el concepte d'EOP és usat per primera vegada per Eisenger (1973), ha sigut Tarrow (1997) qui més ha contribuït en la seua operacionalització, atès que hi identifica tres dimensions: el grau d'obertura de l'accés polític, el grau d'estabilitat de les preferències polítiques i la disponibilitat estratègica de potencials aliats; a la qual cosa afegeix posteriorment el conflicte polític entre les elits (Tarrow, 1989). Aquestes dimensions són sintetitzades per McAdam (1996) com a: el grau d'obertura del sistema polític, l'estabilitat dels alineaments entre elits, la presència o l'absència d'aliats entre les elits i la capacitat de l'estat i la seua propensió a la repressió. A partir d'aquestes quatre dimensions constitutives, Kriesi assenjala tres propietats generals en relació amb el sistema polític: «L'estructura institucional formal, els procediments informals i les estratègies vigents respecte als desafiadors i a la configuració de poder rellevant per a la confrontació amb aquests» (Kriesi, 1992: 117).

A Espanya, comptem amb diferents aplicacions de l'EOP, entre les quals destaquen les d'Adell (2003), per a l'anàlisi de l'evolució de la protesta col·lectiva durant el període 1975-1996; Sánchez Estellés (2011), per a l'estudi del moviment contra la guerra; Huete (2002), per a l'anàlisi de les ONG, i, especialment, les dirigides per Ibarra et al. (2002) i Martí et al. (2018), orientades a l'estudi de la incidència dels moviments socials en la creació de polítiques públiques. Així mateix, per al cas català, cal destacar el treball de della Porta, O'Connor, i Portos (2019), quant a la seua radicalització i vinculació amb el tancament d'oportunitats polítiques. Tanmateix, no disposem de literatura que tracte comparativament el procés independentista amb el 15-M a partir de la teoria del procés polític. En aquest sentit, el nostre objectiu és

conèixer com ha variat l'EOP a Espanya en relació amb els cicles de protesta associats al moviment del 15-M i el procés independentista català. Per a fer-ho, ens proposem els objectius específics següents: evidenciar i identificar les característiques dels cicles de proposta, comparar els processos i mecanismes recurrents emergents, analitzar-ne l'impacte en les variables i els factors que configuren l'EOP i conèixer de quina manera aquests han contribuït a modificar la seua configuració inicial.

METODOLOGIA

El disseny metodològic es basa en l'anàlisi comparada de dos episodis de contesa —el moviment dels indignats i el procés independentista— que comparteixen un mateix context temporal i sociopolític, però que presenten intensitats i variacions territorials diferents. Ambdós episodis poden ser concebuts com a formes de política de contesa (PC), en la mesura que compleixen els criteris de McAdam, Tarrow, i Tilly (2005), «la interacció episòdica, pública i col·lectiva entre els reivindicadors i els seus objectes quan: a) almenys un govern és un dels reivindicadors, i b) les reivindicacions, en cas de ser satisfetes, afectarien almenys un dels reivindicadors».

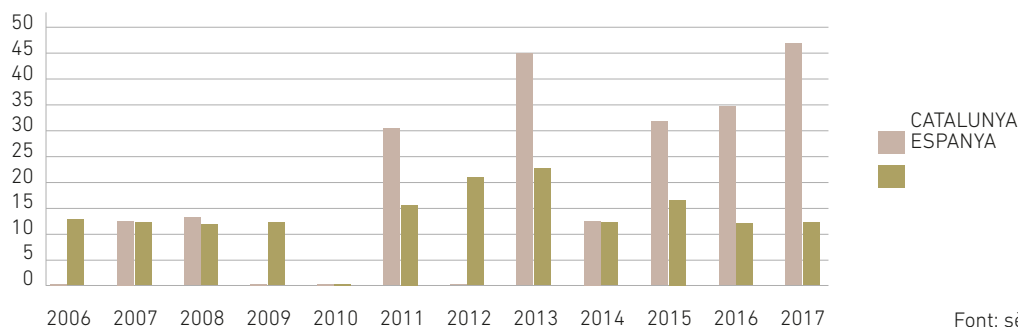
Per a la nostra comparació, ens basem en una anàlisi comparada a fi d'identificar les variables que han afavorit l'oportunitat social i política, la seua relació amb la política institucional, els marges que han obert a l'acció política no institucional,

així com les aliances i divisions establertes amb les elits polítiques i les respostes del sistema polític a les accions i els reclams dels desafiadors. En concret, hem identificat les variables següents: l'accés a la institucionalitat, l'orientació en l'àmbit de govern, el conflicte entre elits, els canvis d'alineaments polítics, el sistema d'aliances i conflictes i la variació del grau de repressió que evidencia la capacitat de l'Estat de gestionar la conflictivitat en ambdós episodis. L'anàlisi d'aquestes variables ens permetrà identificar tant els canvis en l'EOP com els impactes de la contesa política en el sistema polític.

ANÀLISI DELS CICLES DE PROTESTA

Per tal d'analitzar la dinàmica dels cicles de protesta, fem servir diferents indicadors. D'acord amb Tilly i Wood (2010), la manifestació constitueix un dels principals repertoris de protesta cosmopolita contemporanis, atés que es configura com una expressió de respectabilitat, unitat, suport i compromís, cosa que identifiquen com a demostració de WUNC (acrònim en anglés format pels termes: *worthiness, unity, numbers i commitment*). En aquest sentit, hem pres com a indicador l'anàlisi de les persones que declararen haver assistit a una manifestació durant els últims 12 mesos a partir del CIS (Centre d'Investigacions Sociològiques) per a Espanya i del CEO (Centre d'Estudis d'Opinió) per a Catalunya, així com el nombre de manifestacions comunicades i prohibides recollides en els registres estadístics.

Figura 1 Assistència a les manifestacions en els últims 12 mesos

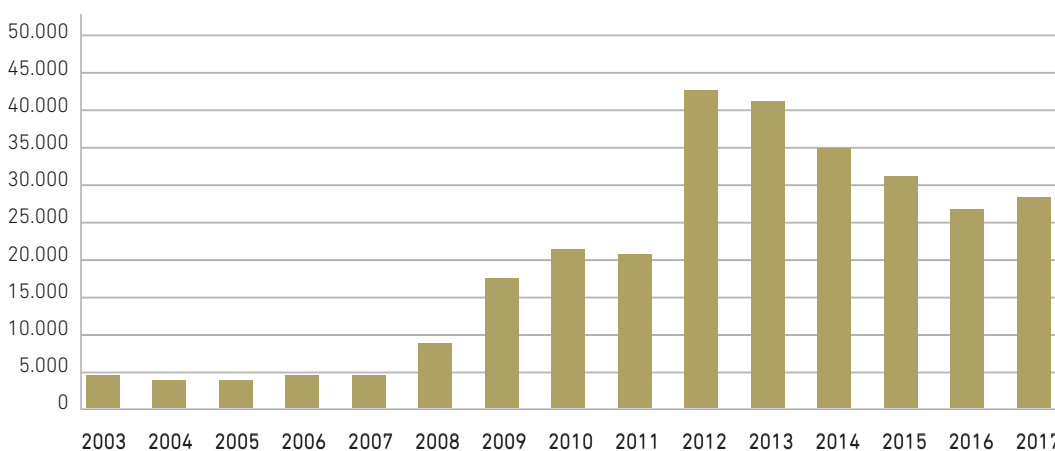


Font: sèries CEO i CIS

Tal com s'evidencia en la Figura 1, tant a Catalunya com a Espanya es produeix un increment a partir de 2011, reflectit en l'augment del percentatge de les persones que reconeixen haver assistit a una manifestació. L'inici coincideix amb l'emergència del moviment dels indignats, i assoleix el cim en 2013, seguit d'una tendència descendent que acaba assolint els valors anteriors a l'inici del cicle. Aquesta evolució contrasta amb la catalana, en la qual, en una primera fase, la tendència és similar a l'espanyola; tanmateix,

en 2016 es produeix un repunt de la mobilització que assoleix el clímax en 2017, coincidint amb el referèndum de l'1 d'octubre. També s'evidencia com, a partir de 2011, el percentatge d'assistents duplica el del conjunt d'Espanya i arriba a triplicar-se en 2017. No obstant això, és necessari assenyalar que les dades no discriminen per orientació de les manifestacions, per la qual cosa, en el cas català, cal tenir en compte l'efecte de les manifestacions antiindependentistes celebrades en 2017.

Figura 2 Manifestacions comunicades

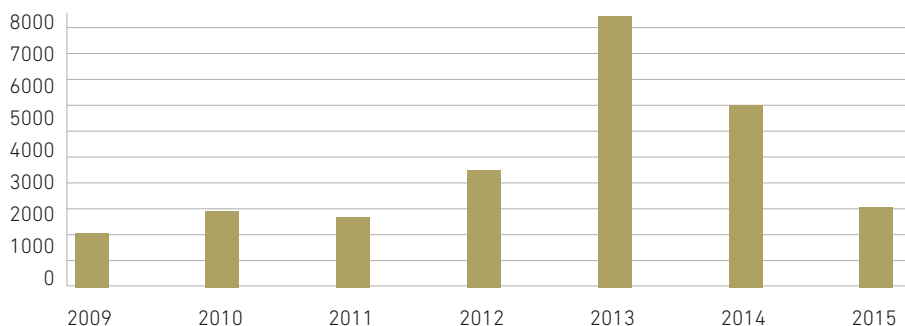


Anuari estadístic del Ministeri d'Interior

Si tenim en compte l'indicador de les manifestacions comunicades al Ministeri d'Interior¹ (Figura 2), s'evidencia una tendència semblant a la de la Figura 1. A partir de 2008, coincidint amb l'esclat de la crisi, s'inicia un augment del cicle

mobilitzador que assoleix el cim en 2012, quan dobra les manifestacions de l'any anterior, per a posteriorment iniciar un reflux, tot i que mantenen-se en valors molt superiors als de l'inici del cicle. Aquest indicador de freqüència no ens informa sobre la participació real en les manifestacions, però és rellevant per a comprendre les espirals de competició i radicalització tàctica que articulen els cicles de protesta, ja que un augment del nombre d'actors implicats comporta un augment de la freqüència de les convocatòries de manifestació.

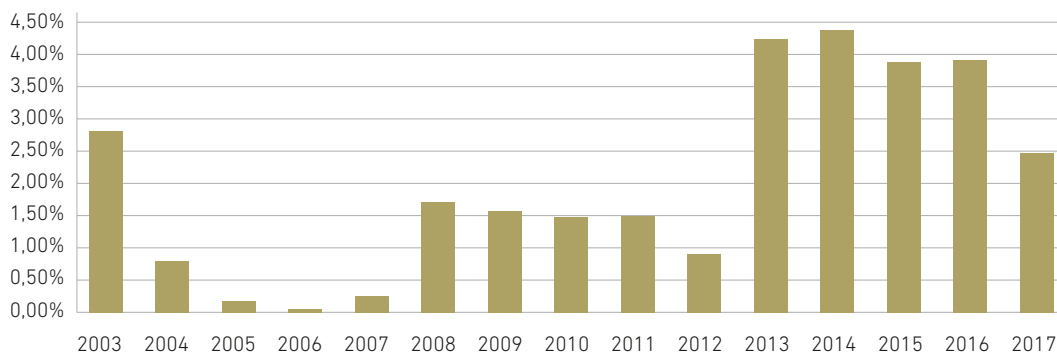
¹ Les dades de la sèrie no recullen les manifestacions convocades a Catalunya i al País Basc a partir de 2011, per tractar-se de competències autonòmiques. Si bé, en unes altres condicions, aquesta absència seria problemàtica, aquesta desagregació ha sigut útil, a efectes de la nostra investigació, per a diferenciar l'evolució del cicle en ambdós territoris.

Figura 3 Manifestacions comunicades a Catalunya

Font: Informe 2016 sobre seguretat a Catalunya

En el cas català (Figura 3), s'evidencia una tendència similar a la figura anterior, que assoleix el clímax en 2013, seguit d'una tendència de reflux. No obstant això, el Departament d'Interior no ha

fet públiques les dades corresponents al període 2016-2017, per la qual cosa no podem comprovar si es repeteix un repunt de la freqüència similar al de la Figura 1.

Figura 3 Manifestacions prohibides sobre el conjunt de manifestacions convocades

Font: Anuari estadístic del Ministeri d'Interior

Si tenim en compte la ràtio entre manifestacions prohibides i comunicades (Figura 4), s'evidencia un primer creixement de la ràtio en el període 2008-2011, que coincideix amb la crisi, seguit d'un substancial

increment en el bienni 2013-2014, cosa que pot indicar un increment de la capacitat de la gestió repressiva de l'Estat en la fase de reflux del cicle de protesta, tal com assenyalen Camps Calvet i Vergés (2015).

COMPARATIVA ENTRE MOVIMENTS

La comparació de les dues dinàmiques mostra les similituds i diferències que es donen entre ambdós moviments en relació amb l'EOP (Taula 3), però, per a fer-ho, prèviament explorem quines són les

pautes que regeixen en la forma de mobilització (Taula 1) i mostrem, a continuació, quin ha de ser el caràcter que ambdós moviments han anat imprimint progressivament en la conformació d'aquest cicle (Taula 2).

Tabla 1 Cronologia comparativa

15-M		Procés independentista	
FASE I: presa de les places	<p>15/05/2011 Manifestació "Democràcia real ja" que dona inici a l'ocupació de les places</p> <p>27/05/2011 Desallotjament fallit de plaça Catalunya (120 ferits)</p> <p>15/06/2011 Acció "Aturem el Parlament" (Barcelona) contra les retallades. En 2014, 20 persones són jutjades a l'Audiència Nacional per aquest fet</p> <p>15/08/2011 Desallotjament de la plaça del Sol</p>	FASE I: iniciativa ciutadana dret a decidir	<p>18/02/2006 Manifestació "Som una nació i tenim dret a decidir" contra les retallades de l'Estatut, organitzada per la PDD</p> <p>13/09/2009 Consulta ciutadana a Arenys de Munt que donarà inici a les diferents onades de consultes ciutadanes. 812.934 vots a favor de la independència</p> <p>10/06/2010 Manifestació "Som una nació, nosaltres decidim", organitzada per Òmnium Cultural, contra la sentència del Tribunal Constitucional</p>
FASE II: marees ciutadanes	<p>15/10/2011 Mobilització global convocada en 951 ciutats de 82 països</p> <p>25/09/2012 Rodeja el Congrés (34 detinguts i 64 ferits)</p> <p>14/11/2012 Vaga general europea contra les polítiques d'austeritat</p> <p>23/03/2013 Marea ciutadana contra el cop dels mercats</p>	FASE II: cooperació institucional	<p>11/09/2012 Manifestació 11 de setembre "Catalunya, nou estat d'Europa", organitzada per l'ANC</p> <p>25/09/2012 Eleccions catalanes: CiU, ERC i la CUP sumen 1.741.088 vots (47,87 %)</p> <p>09/11/2014 Procés participatiu sobre el futur polític de Catalunya. 1.897.274 vots a favor de la independència</p>
FASE III: institucionalització del moviment	<p>14/01/2014 Manifest "Moure fitxa": convertir la indignació en canvi polític</p> <p>22/03/2014 Marxes de la dignitat</p> <p>01/04/2014 Eleccions al Parlament Europeu</p> <p>24/05/2015 Eleccions municipals</p>	FASE III: desafiament a l'Estat per part del poder polític autonòmic	<p>27/09/2015 Eleccions catalanes: Junts pel Sí i la CUP sumen 1.966.508 vots (47,8 %)</p> <p>1/10/2017 Referèndum d'independència. 2.044.038 vots a favor de la independència</p> <p>3/10/2017 Atur laboral antirepressiu</p> <p>27/10/2017 Declaració d'independència i suspensió temporal de l'autogovern (via art. 155, CE)</p>

D'acord amb la Taula 1, podem establir tres fases: una primera que va de maig de 2011 fins al desallotjament de la plaça del Sol i que té com a epicentre l'ocupació de les places, que són convertides en demostració de WUNC del moviment. En aquesta primera fase, la presa de les places i el reclam d'una «democràcia real» actuen com a repertoris d'innovació, que imiten els repertoris desenvolupats a la plaça Tahrir del Caire i a la plaça Sintagma d'Atenes, posteriorment replicats a Zuccotti Park per Occupy Wall Street (Bonet-Martí, 2015a).

La segona fase s'inicia amb la manifestació global del 15 d'octubre i la creació de les mareas ciutadanes. Aquesta fase està marcada pel trasllat de les dinàmiques de protesta als barris i a les mobilitzacions en defensa dels serveis públics, així com l'auge de la Plataforma d'Afectats per la Hipoteca (PAH). En aquesta fase, la PC es veu reforçada per la incorporació dels principals sindicats (CCOO i UGT), que havien estat poc presents durant la primera fase, i culmina amb la vaga general europea de 2012. En aquestes mobilitzacions convergeixen també la marea ciutadana de 2013 i la consulta ciutadana sobre la sanitat pública celebrada entre el 5 i el 10 de maig de 2013. Aquesta segona fase està marcada pel nou cicle polític que configura l'accés de la dreta al poder, cosa que motivarà accions com "Rodeja el Congrés", en 2012, que demanava l'obertura d'un procés constituent i una auditoria del deute públic. Així mateix, opera un desplaçament en el marc discursiu dels desafiadors: es posa l'accent més en la democràcia social que en la regeneració democràtica que havia galvanitzat la primera fase.

Finalment, en 2014, s'articula la fase de reflux coincidint amb l'inici del seu procés d'institucionalització, que cristal·litza en les eleccions europees, en què irromp Podemos com a nova formació política, i en les eleccions municipals de 2015, en què diferents plataformes ciutadanes aconseguixen l'alcaldia de diferents ciutats espanyoles.

En relació amb el procés independentista podem establir també tres fases, encara que més dilatades en

el temps. La primera s'inicia amb la manifestació de la Plataforma pel Dret a Decidir (PDD) de 2006. Aquesta mobilització s'emmarca discursivament en el reclam del dret a decidir, però també amb l'organització de manifestacions ciutadanes organitzades per entitats autònomes dels partits. En aquesta fase, la iniciativa mobilitzadora és patrocinada per entitats ciutadanes, en primer lloc, per la PDD, i, a partir de la manifestació de juliol de 2010, per Òmnium Cultural, que adopta en aquest període una marcada vocació política a favor del reclam d'un referèndum d'autodeterminació. El debat públic d'aquest període està concentrat tant en la qüestió de la constitucionalitat de l'Estatut de 2006, com en les successives onades de les consultes ciutadanes per la independència. Per tant, són tres els elements clau que s'articulen en aquesta fase: l'emergència del marc discursiu del dret a decidir, la manifestació massiva convocada per entitats i l'ús de la consulta com a element d'innovació democràtica.

La segona fase s'inicia amb la manifestació de l'11 de setembre de 2012 i s'estén fins al procés participatiu del 9 de novembre de 2014. Aquesta fase es correspon amb la cooptació parcial del procés per part de les institucions i les elits catalanes. La iniciativa mobilitzadora es manté en les entitats, però el lideratge del procés és compartit amb l'executiu català, que inicia un gir sobiranista en comprometre's públicament a organitzar una consulta sobre el futur polític de Catalunya. En aquesta segona fase, Òmnium i l'Assemblea Nacional Catalana (ANC), acabada de crear, continuen actuant com a motor de mobilització ciutadana, però també com a grup de pressió exigint la celebració d'un referèndum vinculant.

Finalment, visualitzem una tercera fase que s'inicia en les eleccions de 2015 i que correspon a la fase de desafiament a l'Estat, que culmina en la convocatòria del referèndum unilateral per la independència de l'1 d'octubre de 2017. En aquesta tercera fase té lloc la institucionalització/governamentalització del moviment, amb la hibridació entre entitats i partits polítics mitjançant la candidatura Junts pel

Sí i l'assumpció d'una dinàmica de contesa política clarament confrontacional entre l'executiu català liderat per Puigdemont i el govern espanyol. En aquesta fase, el marc discursiu del dret a decidir és progressivament substituït pel de la independència. Així mateix, la resposta repressiva de l'Estat culmina en una progressiva judicialització del conflicte, la suspensió temporal de l'autogovern via article 155 CE i l'empresonament dels principals líders independentistes. A partir del 27 d'octubre de

2017, podem considerar que el procés entra en una quarta fase, marcada per la dinàmica mobilitzadora antirepressiva i la demanda d'amnistia, la constitució de la taula de diàleg i l'indult decretat pel govern espanyol el juny de 2021. Aquest últim requereix una anàlisi en profunditat per separat i és per això que aquesta última fase no la incloem en la nostra anàlisi, que queda acotada al període 2011-2017. En la Taula 2 hem recollit una comparativa inicial entre ambdós episodis.

Taula 2 Comparativa entre moviments

	15-M	Procés independentista
Dimensió temporal	2011-2014	2006-2017
Dimensió espacial	Principals ciutats espanyoles	Conjunt del territori de Catalunya
Objectius de la reivindicació	Posar fi al bipartidisme Democratització de la societat	«Dret a decidir» Independència de Catalunya
Dimensions	Social Democràtica	Territorial Democràtica
Outputs	Creació de Podemos i de les plataformes ciutadanes municipalistes Transformació del sistema de partits Llei de seguretat ciutadana i reforma del Codi Penal	Transformació del centredreta nacionalista en independentista Empresonament dels líders independentistes Cronificació del conflicte territorial
Temps mundial	Revoltes àrabs Protestes contra l'austeritat (Grècia, Occupy...)	Referèndum d'independència d'Escòcia 2014

Font: elaboració pròpia a partir de dades hemerogràfiques

D'aquesta manera, és necessari assenyalar l'efecte que ha tingut el temps històric mundial. En el cas del 15-M, és important remarcar l'efecte imitador i reforçador que tenen les revoltes àrabs i les protestes antiausteritat,

que suposen l'obertura d'una finestra d'oportunitat (Romanos, 2016), de la mateixa manera que ho seria el referèndum escocès per al procés independentista català (Castelló, León-Solís, i O'Donnell, 2016).

RELACIONS ENTRE ACTORS

L'aplicació del model d'anàlisi de l'EOP per als dos moviments (Taula 3), que inclou la visualització en detall del sistema d'aliances que cada moviment arti-

cula amb els actors de la política institucional (Figura 5) i el tipus de relacions que predomina per a cada cas (Figura 6), completa el panorama del joc de relacions polítiques que fan possible entendre com té lloc el tancament d'aquest cicle de protesta.

Tabla 3 Estructura d'oportunitats polítiques

Dimensions	15-M	Procés independentista
Accés institucional	Únicament en l'àmbit local al final de la tercera fase	Accés a la institucionalitat catalana
Centralitat del poder	Orientat al poder central	Orientat al poder polític autonòmic
Conflicte entre elits	Debilitat del Govern del PSOE per a enfrontar l'inici de la protesta	Conflicte entre elits per nivell de govern (autonòmic – central)
Canvi d'alineaments polítics /eleccions	Eleccions generals 2012 (alternança PSOE-PP) Eleccions europees 2014 (bipartidisme: 49,05 %)	Eleccions catalanes 2012 (cooptació institucional) Eleccions catalanes 2015 (institucionalització)
Sistema d'aliances	Sindicats, IU, partits nacionalistes d'esquerra (desenvolupat en la Figura 5)	Partits polítics nacionalistes/independentistes (desenvolupat en la Figura 5)
Sistema de conflictes	Bipartidisme Poders econòmics	Govern espanyol Poder judicial
Grau de repressió	Desallotjament plaça Catalunya i plaça del Sol Repressió contra "Rodeja el Congrés" i les marxes de la dignitat Judici contra els detinguts en Aturem el Parlament	Repressió 1-0 Incoació delictes sedició Empresonament líders independentistes

Font: elaboració pròpia

En la Taula 3 es recullen les diferències en l'EOP. Pel que fa a l'accés institucional, el 15-M només aconsegueix accedir a la institució amb les eleccions municipals de 2015, mentre que el procés català ho aconsegueix en 2012, per mitjà de la cooptació parcial. Aquest accés institucional està associat amb l'orientació del moviment. Mentre que el 15-M orienta les seues reivindicacions a l'executiu central, que manté una estratègia d'exclusió, el procés independentista ho fa en relació amb l'executiu autonòmic, que es

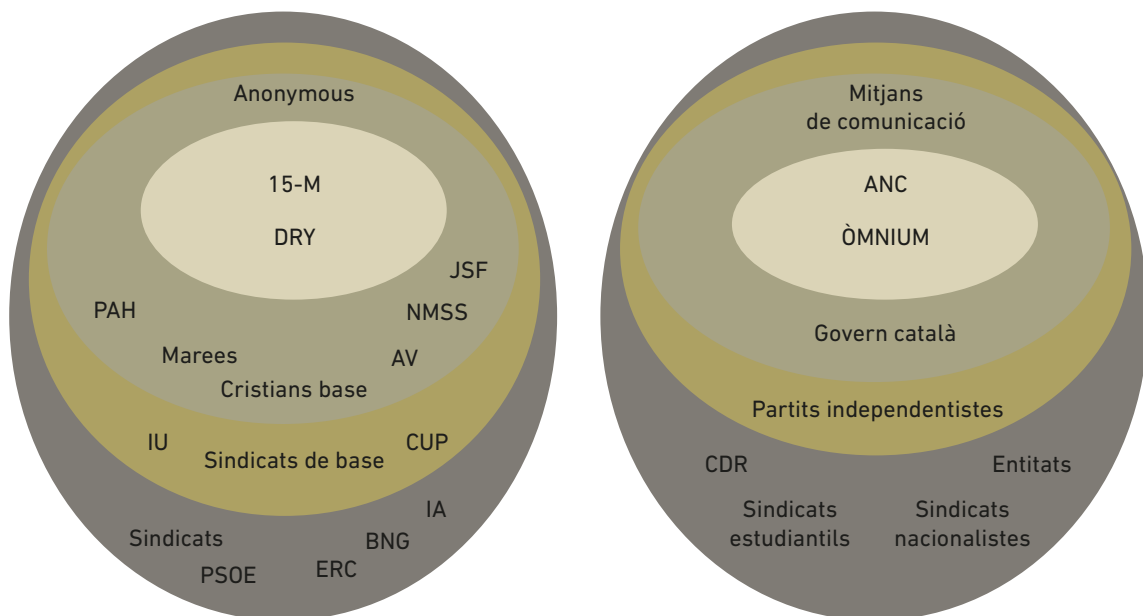
mostra permeable a l'assumpció de la seua agenda reivindicativa.

Quant als processos de conflicte/desalineament entre elits, en el cas del 15-M, aquest es reflecteix en la debilitat de l'executiu del PSOE a causa de la imposició de les polítiques d'austeritat, cosa que redunda en la seua capacitat per a enfrontar la gestió inicial de la protesta. En canvi, en el procés independentista, aquest desalineament de

les elits es fa evident amb la cooptació inicial i la conversió del centredreta nacionalista governant en independentista. Tanmateix, a escala estatal, l'independentisme no aconsegueix establir un sistema d'aliances sòlid; únicament recapta el suport

d'Unides Podem i les formacions nacionalistes basques i gallegues, mentre que la resta dels principals partits s'alinea amb els plantejaments de l'executiu espanyol, cosa que es reflecteix amb la votació al Senat de l'article 155.

Taula 3 Sistema d'aliances 15-M (2011-2013) / Procés independentista (2012-2017)



Font: elaboració pròpia

En la Figura 5 hem representat els sistemes d'aliances entre el 15-M i el procés independentista català representat en cercles concèntrics seguint el model d'anàlisi seguit per Bonet-Martí (2015b) per al cas del 15-M. Atés que es tracta d'un sistema d'aliances que evoluciona amb el temps, ens hem centrat en el període 2011-2013 per al 15-M i en el període 2015-2017 per al procés independentista.

En el cercle central de cada diagrama s'evidencien els actors que actuen com a motors dels dos episodis. En el cas del 15-M, hem identificat les places i el moviment Democràcia Real Ja; mentre que en el cas del procés independentista hem identificat l'ANC i Òmnim Cultural. En el cercle immediat, en el cas

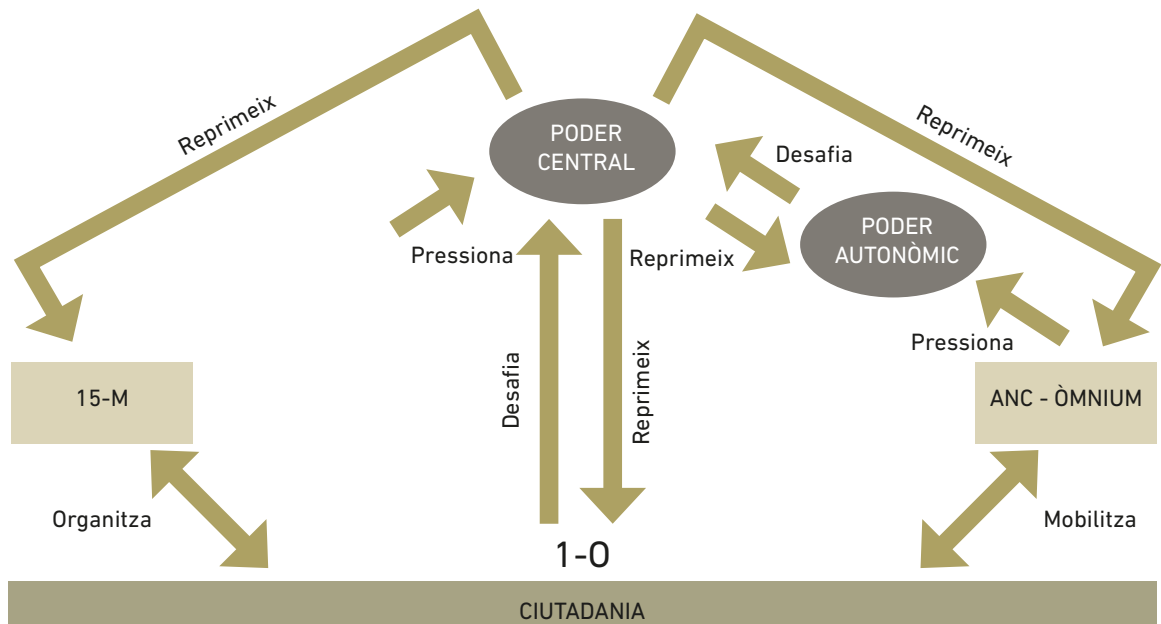
del procés català, s'ubica el govern català, a partir de la fase d'institucionalització; mentre que en el cas del 15-M s'ubiquen les entitats i els moviments més directament implicats en l'organització de les places i la seua translació posterior als barris i a les protestes sectorials: la Plataforma d'Afectats per la Hipoteca (PAH), Joventut sense Futur (JSF), les associacions veïnals (AV), moviments de cristians de base, els nous moviments socials (NMS), les marees en defensa dels serveis públics i el grup ciberactivista Anonymous. En un tercer cercle, més allunyat del centre de decisió, s'ubiquen, en el cas del procés independentista, els partits independentistes (Esquerra Republicana; Convergència Democràtica, refundada en el PDeCAT; la coalició electoral Junts pel Sí, que agrupa els anteriors,

i la CUP) i, en especial, el sistema mediàtic català, representat pels mitjans de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (TV3 i Catalunya Radio), i alguns grups privats de comunicació; mentre que en el cas del 15-M caldria ubicar els sindicats de base (CGT, COBAS...), Izquierda Unida i la CUP. Finalment, en l'última esfera, actuant com a aliats, però sense capacitat de decisió en la dinàmica mobilitzadora de la fase que ara analitzem, cal assenyalar, en el cas del procés independentista, els comitès de defensa del referèndum—posteriorment anomenats comitès de defensa de la república—, creats en les dates prèvies a l'1 d'octubre i que adquireixen més protagonisme en la quarta fase antirepressiva; els sindicats estudiantils independentistes i els sindicats minoritaris nacionalistes. Mentre que, en el cas del 15-M, en una posició més allunyada i en sentits contradictoris, trobem els sindicats majoritaris (UGT i CCOO) i els partits d'esquerra: PSOE, ERC, l'esquerra abertzale, el Bloc Nacionalista Gallec i Compromís.

Quant al sistema de conflictes, aquest ve marcat, en el cas del 15-M, per l'oposició al bipartidisme repre-

sentat pels dos grans partits (PP i PSOE), als poders econòmics i al capital financer; en canvi, pel que fa al procés, el sistema de conflictes s'ubica per oposició a l'executiu espanyol, al Tribunal Constitucional i, a partir de 2017, en relació amb el poder judicial, després de la celebració dels judicis per desobediència i malversació per la celebració de la consulta del 9-N i pels judicis derivats de la celebració del referèndum de l'1 d'octubre. Finalment, en relació amb el grau de repressió, s'evidencia com ambdós moviments han suposat un canvi en les estratègies antirepressives. Mentre que, arran del 15-M, s'evidencia un increment de la dinàmica repressiva que culmina amb l'aprovació de la Llei orgànica 4/15, de 30 de març, de protecció de la seguretat ciutadana, coneguda popularment com a Llei Mordassa, i la reforma del Codi Penal; la dinàmica repressiva del procés es concentra especialment en les elits polítiques després de la consulta de l'1 de novembre, i especialment després del referèndum de l'1 d'octubre, i no serà fins al 2018 i, sobretot, 2019, quan comence a estendre's al conjunt de la ciutadania com a resultat de les protestes contra la sentència.

Figura 6 Sistema de relacions entre actors



Font: elaboració pròpia

En la Figura 6 hem identificat les relacions entre els diferents actors que conformen el 15-M i el procés independentista. Tal com es representa, els actors centrals del procés no pressionen directament l'Estat, sinó el poder polític català perquè aquest desafie l'Estat, mentre es mobilitza la ciutadania connectant enclavaments d'acció diversos que facilitaràn la seua participació en les manifestacions independentistes convertides en demostracions de WUNC, mitjançant la performativitat del dispositiu manifestació: les manifestacions de l'11 de setembre són minuciosament organitzades per les entitats convocants, desenvolupant una forma de *performance* patriòtica (Dowling, 2020) que té com a finalitat enfortir el procés de *nation-building* (García, 2016). Aquesta dinàmica de mobilització ciutadana culmina en la seua implicació amb el desafiament representat pel referèndum de l'1 d'octubre, cosa que donarà lloc als episodis de repressió policial. Així mateix, cal destacar com els dos repertoris de mobilització (la manifestació i la consulta) acaben confluint en el cas del referèndum de l'1 d'octubre.

El 15-M sorgeix com a expressió i instrument d'organització ciutadana orientat a reclamar a l'Estat la fi de les retallades socials i les polítiques d'austeritat, així com més participació ciutadana, encara que el grau de desafiament a l'Estat es concentra en les demostracions de WUNC com l'ocupació de les places i, posteriorment, mitjançant accions com "Rodeja el Congrés" o les marxes de la dignitat. A diferència del model independentista, que exhibeix una marcada ritualització de la protesta, en les mobilitzacions del 15-M predomina l'espontaneïtat, les dinàmiques d'autoorganització i l'ús de la tecnopolítica com a ampliació de la conversació de les places i dispositiu de coordinació de la protesta (Monterde, 2015).

La resposta de l'Estat en relació amb els dos moviments és divergent. Mentre que en el moviment dels indignats s'opta per una dinàmica de contenció policial que posteriorment es tradueix en reformes legislatives antigarantistes, en el cas del procés independentista, la repressió inicial és administrativa —mitjançant advertiments judicials— i únicament

en 2017 aquesta es converteix en policial i judicial, amb l'empresonament dels líders del procés independentista i contra la ciutadania organitzada en la celebració del referèndum mitjançant la intervenció policial.

IMPACTES EN L'ESTRUCTURA D'OPORTUNITATS POLÍTIQUES

Tant el 15-M com el procés independentista emergeixen en un context marcat per la crisi de legitimitat de la cultura política transicional que s'evidencia en una ruptura del consens sobre el model social i territorial (Bonet-Martí i Ubasart-González, 2021). Encara que hi ha acord a l'hora de situar l'origen de la ruptura del consens sobre el model social en la imposició de les polítiques d'austeritat i les retallades socials com a resposta a la crisi econòmica de 2008-2014, hi ha més debat al voltant d'on situar l'origen de la crisi territorial, si en la Sentència 31/2010 que declara com a inconstitucionals certs articles de l'Estatut català o bé en l'inici del procés estatuari en 2006 (Vilaregut, 2011) o, fins i tot, en el malestar generat pel gir centralitzador desenvolupat durant el segon govern d'Aznar. En qualsevol cas, són dues tendències que acaben confluint en el període 2011-2017 i que es troben en la base dels episodis de contesa objecte d'estudi en la mesura que suposen una acumulació de greuges que actuen com a mecanismes catalitzadors.

D'una banda, cal assenyalar que en l'ascens del suport a la demanda independentista catalana concorren elements d'identitat nacional, però també raons pragmàticoinstrumentals (Muñoz i Tormos, 2015) que han permès al moviment penetrar més enllà dels seus enclavaments tradicionals. A això han contribuït dos fenòmens: els marcs discursius activats, en resignificar la demanda independentista en clau democratitzadora, i el rol jugat pels mitjans catalans, especialment a partir de la segona fase del procés independentista. De fet, la institucionalització del procés català, en lloc de servir com a mecanisme de moderació de les reclamacions polítiques, opera com un mecanisme

de radicalització, en transformar el reclam ciutadà inicial en un desafiament institucional (Bonet-Martí i Ubasart-González, 2021).

També s'evidencia com l'alineament d'una part de les elits catalanes en relació amb el procés independentista suposa una expansió de l'esfera d'oportunitats per a l'acció col·lectiva, en amplificar l'eco de la reivindicació, especialment amb l'ús dels mitjans de comunicació. La cohesió de les elits en l'àmbit estatal, que se serveixen en aquest cas dels mitjans estatals com a amplificadors de la seua posició en defensa de la integritat territorial, comporta una polarització institucional que condueix a l'actual cronificació del conflicte (Bonet-Martí i Ubasart-González, 2021). Quant a la dimensió repressiva, tal com apunten Camps Calvet i Di Nella (2020), la capacitat de gestió de la conflictivitat social derivada del 15-M es desenvolupa a partir d'un augment dels operadors policials i, especialment, mitjançant la modificació del Codi Penal i la Llei 4/2015 de seguretat ciutadana,

en què l'Estat es dotava de més marge per a penar comportaments associats a situacions de protesta mitjançant delictes contra l'ordre públic i infraccions administratives, que implicaven l'ús de nous tipus penals (delictes contra les institucions de l'Estat) i el recurs a una jurisdicció única en detriment del jutge natural per mitjà de la intervenció de l'Audiència Nacional en el cas del judici Aturem el Parlament. En canvi, l'estratègia repressiva en relació amb el procés independentista implica un greuge dels tipus penals (delicte de sedició) i l'empresonament dels líders del moviment independentista després del referèndum de l'1 d'octubre.

Finalment, en relació amb els impactes en el sistema polític, podem distingir, seguint Kriesi (1992), entre impactes procedimentals, la capacitat dels moviments d'obrir canals de participació, els impactes substantius, els canvis polítics obtinguts pel moviment i els impactes estructurals, aquells que afecten la configuració del sistema.

Taula 4 Comparativa d'impactes

	15-M	Procés independentista
Impactes procedimentals	Impuls a la participació ciutadana i la innovació social	Creació d'una estructura informal de coordinació entitats-govern per a la celebració del referèndum de l'1 d'octubre
Impactes substantius	Polítiques de regeneració democràtica (transparència, codis ètics, mesures anticorrupció...)	Polítiques de creació de les anomenades «estructures d'estat» suspeses pel Tribunal Constitucional
Impactes estructurals	Transformació del sistema de partits Transformació de l'estratègia repressiva Creació de noves oportunitats per a noves expressions de protesta	Polarització política al voltant del clivatge territorial Transformació de l'estratègia repressiva

Font: elaboració pròpia

En la Taula 4 es presenten els impactes que ambdues mobilitzacions han tingut sobre la configuració del sistema polític. Quant als impactes procedimentals, s'evidencia que, encara que el 15-M no aconsegueix institucionalitzar una via d'accés al sistema polític, les seues demandes contribuiran a la potenciació de nous canals de comunicació entre la institució i la ciutadania mitjançant un aprofundiment de la participació ciutadana i l'impuls de la innovació social (Pradel i García, 2018). Mentre que, en el procés independentista, l'impacte procedimental es produirà per via informal, mitjançant la creació d'una estructura de coordinació entre entitats i part de l'executiu català, anomenada informalment «l'estat major del procés», sobre la qual recau el pes de l'organització del referèndum de l'1 d'octubre (Casas et al., 2019).

Pel que fa als impactes substantius, cal remarcar la preocupació per part de les administracions per a establir reformes legals tendents a frenar les portes giratòries (Llei 3/2015), augmentar la transparència (Llei 19/2013) i la rendició de comptes dels partits polítics (Llei orgànica 3/2015). En relació amb el procés independentista, els impactes substantius més importants es referiran a la creació de les autoanomenades «estructures d'estat»: la hisenda catalana, el projecte de creació d'una agència catalana de protecció social i els plans de control d'infraestructures estratègiques suspesos pel Tribunal Constitucional.

El que de moment podem anticipar és que tant el 15-M com el procés independentista operen com a dos vectors clau de la mobilització col·lectiva amb els quals s'emmarca un cicle polític en el qual encara està en disputa quina serà la seua resolució, si comportarà un procés democratitzador o desdemocratitzador. També podem anticipar que en l'EOP resultant del període està en joc el reforç o debilitament de la capacitat real de l'Estat per a gestionar el conjunt divers de demandes i dinàmiques que avui estan en actiu (inclòs l'ascens de l'extrema dreta). Refe-

rent a això, la nostra investigació assenyala que la combinació complexa de reformes legals, el recurs a judicialització de la protesta i l'ús de la repressió social són, en conjunt, la resposta pròpia d'una estructura dèbil. Tanmateix, no és tan evident ni el tipus d'estat que l'ofereix ni el seu caràcter, perquè això ha quedat emmascarat sota una dinàmica d'intensificació de la demanda de més democràcia, tant per part de les mobilitzacions del 15-M, com per part del procés d'independència a Catalunya. Si la resposta de l'Estat espanyol ha sigut efectivament la d'un estat dèbil (tal com afirmem en vista de la nostra anàlisi), aleshores es promou, des del 2017 en avant, un procés probable de desdemocratització, perquè «en els estats dèbils, la desdemocratització té lloc fins i tot més freqüentment que en els estats mitjans o forts (...)» (Tilly, 2007: 207). Però, per contra, si el que es deixa al descobert és un nivell baix de desenvolupament de la cultura democràtica (i és a això al que obeeix la resposta repressiva i judicial), aleshores, encara que l'actual estat siga fort en termes de capacitat organitzativa i institucional, també és culturalment menys democràtic.

En relació amb els impactes estructurals, el més significatiu del 15-M és la transformació del sistema de partits que marca el final de la dinàmica bipartidista després de les eleccions europees de 2015. També cal mencionar la transformació de l'estratègia repressiva i la creació de noves oportunitats per a la protesta que seran posteriorment aprofitades pel moviment feminista, en les mobilitzacions massives del 8 de març i del 25 de novembre de 2018 i 2019, les manifestacions en defensa del sistema de pensions de 2018 i les mobilitzacions contra el canvi climàtic del moviment Fridays for Future. En el cas català, els impactes estructurals es concentren sobretot en la transformació de l'estratègia repressiva mitjançant l'ús de determinades tipologies de delictes penals (sedició), cosa que motivarà una nova etapa del procés independentista, marcada per la dinàmica antirepressiva i les protestes per la sentència als líders independentistes.

CONCLUSIONS

Tal com s'ha evidenciat al llarg de l'article, ambdós moviments han contribuït a la crisi dels consensos transicionals. D'una banda, per suposar un desafiament tant al relat modernitzador heretat de la transició com al projecte d'integració territorial, la qual cosa ha derivat en la radicalització del nacionalisme català en clau independentista i com a reacció al ressorgiment d'un nacionalisme espanyol excoent representat per l'ingrés de l'extrema dreta en les institucions. Així mateix, ha suposat la visibilització dels enclavaments autoritaris encara presents en el sistema judicial, tal com es reflecteix en les dinàmiques repressives representades per l'aprovació de la Llei orgànica 4/2015, de 30 de març, de protecció de la seguretat ciutadana, i la reforma del Codi Penal de 2015, pel costat del 15-M; i en la

persecució judicial a les elits catalanes que patrocinen el procés independentista, seguida de la repressió policial contra els participants en el referèndum de l'1 d'octubre i en les posteriors mobilitzacions contra la sentència condemnatòria als líders independentistes. En conclusió, s'evidencia la premissa principal del model d'EOP: les possibilitats d'èxit de la convocatòria de protesta i mobilització social augmenten quan s'amplien les oportunitats polítiques, quan es demostra l'existència d'aliats i quan es posa en relleu la debilitat dels oponents. Però també s'afirma l'altra premissa complementària: davant de la intensificació de la protesta, les forces governamentals i l'aparell de l'Estat tenen una possibilitat de resposta que va entre l'opció de reformar davant de la pressió del *demos*, o de reprimir la manifestació, o d'una combinació complexa d'ambdues opcions alhora.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adell, R. (2003). El estudio del contexto político a través de la protesta colectiva. La transición política española en la calle. En M. J. Funes. *Movimientos sociales: cambio social y participación* (p. 77-108). Madrid: UNED.
- Almeida, P. (2020). *Movimientos sociales: la estructura de la acción colectiva*. Ciutat Autònoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Bonet-Martí, J. (2015b). The 15-M: a bet for Radical Democracy. En M. Kaldor (ed.), *Subterranean Politics in Europe* (p. 119-140). Houndmills: Palgrave.
- Bonet-Martí, J. (2015b). Movimiento del 15-M: La fuerza politizadora del anonimato. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 14(1), 104-123.
- Bonet-Martí, J., i Ubasart-González, G. (2021). Conflicto territorial y cambios en la cultura política: Cataluña-España. *Athenea Digital*, 21(3), e2989. Recuperat de <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2989>
- Camps Calvet, C., i Vergés Bosch, N. (2015). De la superación del miedo a protestar al miedo como estrategia represiva del 15M. *Athenea Digital*, 15(4), 129-154. Recuperat de <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenea.1592>
- Camps Calvet, C., i Di Nella, D. (2020). Contrahegemonías antirrepresivas: un estudio de caso la protesta en Barcelona (2011-2015). *Política y sociedad*, 57(1), 143-173. Recuperat de <https://doi.org/10.5209/poso.60271>
- Casas, F., Pruna, G., Martínez, M., Tomàs, N., Etxearte, O. A., i Mateos, R. (2019). *Tota la veritat. La crònica definitiva dels dies del Procés*. Barcelona: Ara Llibres.
- Castelló, E., León-Solís, F., i O'Donnell, H. (2016). Spain, Catalonia and the Scottish Referendum: A Study in Multiple Realities. En N. Blain, D. Hutchison, i G. Hassan (eds.), *Scotland's Referendum and the Media: National and International Perspectives* (p. 159-172). Edinburgh University Press.
- Della Porta, D. (2015). *Social movements in times of austerity: bringing capitalism back into protest analysis*. Londres: John Wiley & Sons.
- Della Porta, D., O'Connor, F., i Portos, M. (2019). Ciclos de protesta y referendums por la independencia. Oportunidades cerradas y el camino de la radicalización en Cataluña. *Revista Internacional de Sociología*, 77(4), e142. Recuperat de <https://doi.org/10.3989/ris.2019.77.4.19.005>

- Della Porta, D., i Tarrow, S. (1986). Unwanted children: Political violence and the cycle of protest in Italy, 1966–1973. *European Journal of Political Research*, 14(5-6), 607-632. Recuperat de <https://doi.org/10.1111/j.1475-6765.1986.tb00852.x>
- Dowling, A. (2020). La Assemblée Nacional Catalana: las limitaciones estratégicas de un movimiento social sui generis. *Historia del Presente*, 35(1), 53-68.
- Eisinger, P. K. (1973). The conditions of protest behavior in American cities. *The American Political Science Review*, 67(1), 11-28. Recuperat de <https://doi.org/10.2307/1958525>
- Gamson, W., i Meyer, D. (1996). Framing political opportunity. En D. McAdam, J. McCarthy, i M. Zald (eds.), *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings* (p. 275-290). Cambridge: Cambridge University Press. Recuperat de <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803987.014>
- García, C. (2016). Using street protests and national commemorations for nation-building purposes: the campaign for the independence of Catalonia (2012–2014). *The Journal of International Communication*, 22(2), 229-252. Recuperat de <https://doi.org/10.1080/13216597.2016.1224195>
- Gomà, R., González, R., Ibarra, P., i Martí, S. (2018). *Movimientos sociales y derecho a la ciudad. Creadoras de democracia radical*. Barcelona: Icaria.
- Huete, M. A. (2002). La estructura de oportunidades políticas para la acción de las ONG: El caso de Pro búsqueda. *Realidad: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 86, 191-210.
- Ibarra, P. (2005). *Manual de sociedad civil y movimientos sociales*. Madrid: Síntesis.
- Ibarra, P., Martí, S., i Gomà, R. (2008). *Creadores de democracia radical. Movimientos sociales y redes de políticas públicas*. Barcelona: Icaria.
- Jenkins, J. C., i Perrow, C. (1977). Insurgency of the Powerless: Farm Worker Movements (1946-1972). *American Sociological Review*, 42(2), 249-268. Recuperat de <https://doi.org/10.2307/2094604>
- Kitschelt, H. (1986). Political Opportunity Structures and Political Protest: Anti-Nuclear Movements in Four Democracies. *British Journal of Political Science*, 16, 57-85.
- Kriesi, H. P. (1992). El contexto político de los nuevos movimientos sociales en Europa occidental. En J. Benedicto, i F. Reinares, *Las transformaciones de lo político* (p. 115-153). Madrid: Alianza Universidad.
- Kriesi, H. (1996). The Organizational Structure of New Social Movements in a Political Context. En D. McAdam, J. McCarthy, i M. Zald (eds.), *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings* (p. 152-184). Cambridge: Cambridge University Press.
- McAdam, D. (1996). Conceptual Origins, Current Problems, Future Directions. En D. McAdam, J. McCarthy, i M. Zald (eds.), *Comparative Perspectives on Social Movements: Political Opportunities, Mobilizing Structures, and Cultural Framings* (p. 23-40). Cambridge: Cambridge University Press.
- McAdam, D., Tarrow, S., i Tilly, C. (2005). *Dinámica de la contienda política*. Barcelona: Editorial Hacer.
- Monterde, A. (2015). *Emergencia, evolución y efectos del movimiento en red 15M (2011-2015)*. (Tesi doctoral. Universitat Oberta de Catalunya, Catalunya).
- Muñoz, J. (2008). *From National Catholicism to Democratic Patriotism? An Empirical Analysis of Contemporary Spanish National Identity*. (Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra, Catalunya).
- Muñoz, J., i Tormos, R. (2015). Economic Expectations and Support for Secession in Catalonia: Between Causality and Rationalization. *European Political Science Review*, 7(2), 315-341. Recuperat de <https://doi.org/10.1017/S1755773914000174>
- Pradel, M., i García, M. (2018). *El momento de la ciudadanía: innovación social y gobernanza urbana*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Rodon, T., i Ginjoan, M. (2018). When the context matters: Identity, secession and the spatial dimension in Catalonia. *Political Geography, Volume 63*, 75-87. Recuperat de <https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2018.01.004>
- Romanos, E. (2016). De Tahrir a Wall Street por la Puerta del Sol: la difusión transnacional de los movimientos sociales en perspectiva comparada. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 154, 103-118. Recuperat de <http://dx.doi.org/10.5477/cis/reis.154.103>
- Sánchez Estellés, I. (2011). The political-opportunity structure of the Spanish anti-war movement (2002–2004) and its impact. *The Sociological Review*, 58(2 supl.), 246-269. Recuperat de <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.2011.01972.x>
- Skocpol, T. (1979). *States and Social Revolutions: A Comparative Analysis of France, Russia and China*. Cambridge: Cambridge University Press. Recuperat de <https://doi.org/10.1017/CBO9780511815805>

- Tarrow, S. (1989). *Democracy and disorder. Protest and Politics in Italy 1965–1975*. Oxford: Oxford University Press.
- Tarrow, S. (1992). Ciclos de protesta. En L. Moscoso i J. Babiano (comp.), *Ciclos en política y economía* (p. 53-76). Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- Tarrow, S. (1993). Cycles of Collective Action: Between Moments of Madness and the Repertoire of Contention. *Social Science History*, 17(2), 281-307. Recuperat de <https://doi.org/10.2307/1171283>
- Tarrow, S. (1997). *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza Universidad.
- Tilly, C. (1978). *From Mobilization to Revolution*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Tilly, C. (2007). *Democracy*. Nova York: Cambridge University Press.
- Tilly, C., i Wood, J.K. (2010). *Los movimientos sociales, 1768-2008. Desde sus orígenes hasta Facebook*. Barcelona: Crítica.
- Ubasart-González, G. (2020). Nuevos retos para la salud de la democracia. Triple crisis española y cambios económicos, sociales y culturales. *Pedagogía i Treball Social. Revista de Ciències Socials Aplicades*, 9(1), 8-28. Recuperat de http://dx.doi.org/10.33115/udg_bib/pts.v9i1.22392
- Vilaregut, R. (2011). *Memòria i emergència de l'independentisme català*. (Tesi doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Catalunya).

NOTA BIOGRÀFICA

Jordi Bonet Martí

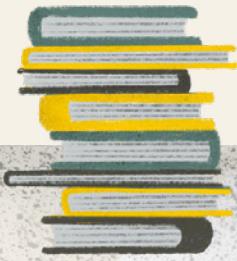
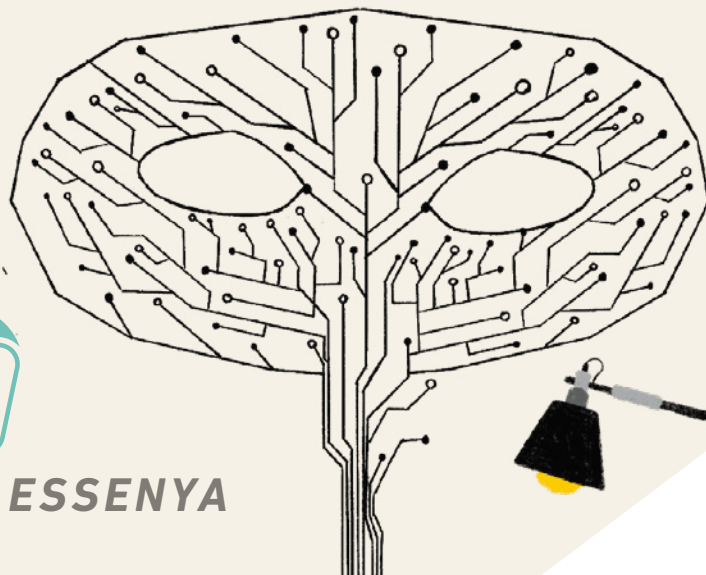
és professor lector del Departament de Sociologia de la Universitat de Barcelona i membre del grup d'investigació (SGR) COPOLIS, Benestar, Comunitat i Control Social i del SIMREF (Seminari Interdisciplinari de Metodologia d'Investigació Feminista). És doctor en Psicologia Social i disposa d'un màster en Gestió de la Comunicació Política per la Universitat Autònoma. És autor de diferents articles científics i capítols de llibre sobre participació ciutadana, polítiques urbanes, moviments socials, estudis de gènere i metodologia d'investigació feminista.

M. Trinidad Bretones Esteban

és professora titular del Departament de Sociologia de la Universitat de Barcelona i membre del grup d'investigació CECUPS (Centre d'Estudis sobre Cultura, Política i Societat). És directora de l'Observatori del conflicte social, llicenciada en Filosofia (UB, 1985) i doctora en Sociologia, amb la tesi *La comunicació política mediàtica i les seues dimensions socials*, a més de directora de les revistes *Clivatge* i *Anuari del conflicte social*. Les seues principals àrees formatives són la filosofia i la sociologia. Dins d'aquesta última disciplina, Bretones està especialitzada en estructura social, conflicte social, sociologia de la comunicació, opinió pública i comunicació política i canvi social.



R ESSENYA



THOMPSON, John B.

*Book wars: the digital revolution in publishing**

Cambridge, Polity Press, 2021, 511 p.

Juan Pecourt

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

juan.pecourt@uv.es

En les últimes dècades, John B. Thompson, professor de la Universitat de Cambridge, s'ha convertit en un referent de la sociologia internacional, especialment en el camp dels *mass media*. Concretament, a Espanya, és conegut pels seus treballs teòrics sobre els mitjans de comunicació de masses i la transformació de la visibilitat en la societat contemporània. El seu llibre *Los medios y la modernidad* (1995) suposa una referència bàsica sobre el procés de mediatització en la modernitat, ja que incideix en els diferents tipus d'interacció social que permet la utilització dels diferents mitjans. Des d'una perspectiva actual, a causa de la rapidesa dels canvis mediàtics en les últimes dècades, *Los medios y la modernidad* és un llibre que explica el món dels mitjans predigitals, l'era mediàtica dominada per la televisió, quan encara no existien Facebook ni Twitter, Google ni Amazon. Realment, ens parla d'un món mediàtic que ja no existeix.

A partir dels anys 2000, després d'un parèntesi en el qual l'autor va fer un estudi sobre la naturalesa

de l'escàndol polític i la visibilitat mediàtica (*El escándalo político*, 2001), va abandonar els treballs de caràcter teòric per a dur a terme investigacions empíriques i centrades en les transformacions recents de la indústria editorial. Entre les publicacions referents d'aquesta època trobem *Books in the Digital Age* (2005) i *Merchants of Culture* (2010). Els dos treballs mostren una gran ambició empírica i se sustenten en la recopilació de dades mitjançant entrevistes en profunditat fetes a diferents actors del camp editorial anglosaxó (les seues investigacions s'han centrat en les indústries editorials del Regne Unit i els Estats Units; potser aquest és un factor que explica la seua escassa difusió en el nostre àmbit acadèmic i que no s'hagen traduït al castellà).

Curiosament, el gir acadèmic de John Thompson, el pas de la investigació teòrica (molt en la línia del seu mestre Anthony Giddens) a la investigació empírica i l'estudi de casos específics, especialment el món editorial anglosaxó, va coincidir amb una disrupció tecnològica fonamental en tot l'àmbit de

*Resseña traduïda per Pau Vidal Alfonso

les indústries creatives, coneguda convencionalment com la revolució digital. Els primers anys 2000 van donar lloc a l'apogeu de la literatura ciberutòpica, dedicada a glossar les bondats de les noves tecnologies i plataformes digitals, alhora que es criticaven els vells mitjans de comunicació de masses (com la ràdio i la televisió), que es consideraven desfasats, monopolistes i antidemocràtics. Durant aquella època van brillar els treballs de Yochai Benkler, Clay Shirky o Lawrence Lessig sobre la inevitabilitat i les bondats de la revolució digital. Allunyat de les noves turbulències, en aquell període, John Thompson estava immers en els seus estudis empírics sobre el camp editorial i només va abordar aquests temes de manera tangencial.

En el llibre *Book Wars* (2021), l'autor se centra per primera vegada (i com a objectiu central) en l'impacte de la disrupció digital en les indústries creatives i, sobretot, en la indústria editorial. I, com era d'esperar, el resultat de la seua investigació és de gran interès. Una de les crítiques que s'han llançat als autors ciberutòpics, amb la seua mirada a vegades despietada cap als mitjans de comunicació tradicionals, és l'escàs esforç que fan per contextualitzar sociològicament els usos de la tecnologia i la seua adaptació variable als diferents espais. Seguint la teoria dels camps socials de Pierre Bourdieu, John Thompson emprén una forma elaborada d'aquesta crítica. Assegura que els camps socials són llocs «fangosos» i incerts («messy places»), en què és complicat establir generalitzacions i equivalències com les que s'han fet en les últimes dues dècades. De fet, Thompson dedica un espai important a comparar els efectes de la digitalització en dues indústries creatives diferents, la indústria musical i la indústria editorial, per a mostrar com el seu impacte ha sigut molt diferent a causa de les característiques diferencials de cadascun dels sectors. Així, ateses les seues característiques estructurals, la revolució digital ha produït una crisi més profunda en el sector musical que en l'editorial. Al seu torn, davant de les visions benvolents de ciberutòpics com Henry Jenkins, assegura que les contradiccions entre la lògica *Do it yourself* que proposen les plataformes digitals als consumidors i les tendències

monopolístiques de les companyies propietàries poden generar greus tensions, tot i que d'intensitats molt variables, que es «dissipen en la cacofonia de la cultura corporativa».

Segons Thompson, encara que no poden establir-se equivalències amb altres sectors creatius, en el sector editorial s'han produït transformacions fonamentals que mereixen atenció. I el més important: aquestes transformacions s'han produït en llocs cap als quals quasi ningú mirava. En el camp editorial, el gran temor de la digitalització era la desaparició del llibre de paper en favor de l'*ebook* —per això es mirava de reüll i amb paüra el que succeïa en la indústria discogràfica. No obstant això, aquesta percepció s'ha mostrat equivocada, perquè el llibre de paper ha mostrat una gran resistència davant de la digitalització. Però sí que s'han produït transformacions molt més desestabilitzadores en altres llocs. La digitalització ha permès la desintermediació de la producció editorial i noves formes de publicació no convencional i de caràcter *Do it yourself*, que no passen pel filtre dels editors com a *cultural gatekeepers*, però també l'aparició d'enormes monopolis digitals que han transformat les regles de joc del sector, com són Google i Amazon. Thompson dedica dos capítols a estudiar profusament l'impacte de cadascuna d'aquestes plataformes en la indústria editorial.

Malgrat que les qüestions tractades són molt variades, un dels temes essencials que travessa el llibre, explicitat en les conclusions finals, és el xoc produït entre els interessos específics de les velles indústries culturals i les noves plataformes digitals. I aquest xoc d'interessos es concreta en el valor atorgat al contingut simbòlic: mentre que, per a les indústries culturals tradicionals, el contingut ho és tot (i, per tant, es prenen molt seriosament la qüestió de la qualitat), per a les plataformes digitals, el contingut és només un mitjà per a un fi ulterior: el creixement constant i la generació d'«efectes de xarxa» per a superar els competidors. La desatenció de les plataformes digitals al contingut (bàsicament volen molt de contingut i són indiferents a la qualitat d'aquest) explicaria la

celebració del *user-generated content* i la reivindicació de la cultura *amateur* per part de l'utopisme digital; es tracta d'una forma de producció cultural gratuïta i massiva que permet obtenir enormes beneficis econòmics. I és que, a diferència de les editorials clàssiques, el benefici majoritari no procedeix de la venda de continguts simbòlics, sinó de l'obtenció de dades sobre el comportament en línia dels usuaris. L'emmagatzematge d'aquestes dades genera un «mercat de comportaments futurs» («*behavioural future markets*») que permet predir les decisions dels consumidors i vendre aquesta informació a altres empreses. Per tant, el vertader interès d'aquestes companyies no es troba en la producció cultural (música, llibres, pel·lícules), sinó en les metadades que es generen a partir de la seua producció i consum. Pel que fa al cas, *Winnie the Pooh* i *Madame Bovary* són absolutament indistingibles. Aquesta tesi qüestiona arguments democratitzadors que, fins fa poc temps, semblaven intocables.

I, per a acabar, cal indicar que, a més de la minuciositat i el rigor amb què John Thompson exposa la seua anàlisi, hi destaca la claredat i senzillesa amb què expressa les seues idees. Es tracta d'un llibre ambiciós teòricament i empíricament, que s'expressa amb una llengua accessible i lliure de l'excés d'argot acadèmic característic d'altres treballs rellevants de les ciències socials. El sofisticat marc teòric no s'imposa de manera

aclaparadora sobre el lector o lectora, sinó que es fon elegantment amb la prosa. En aquest sentit, recorda a altres treballs recents de gran ambició i impacte com *The Age of Surveillance Capitalism* (2019), de Shoshana Zubbof, en el qual no resulta necessari utilitzar llenguatges foscos i hermètics per a transmetre idees importants. Sens dubte, això és un avanç en l'àmbit de les ciències socials i un exemple del que hauria de ser una sociologia pública (una sociologia que no quede segrestada pels experts acadèmics) posada al servei de la ciutadania. En aquesta cerca de la claredat, s'allunya del seu referent teòric, Pierre Bourdieu, al mateix temps que adapta la seua teoria dels capitals socials, per a incloure-hi la centralitat actual d'una nova forma de capital, que Thompson denomina «capital informacional», i que es basa precisament en l'acumulació de metadades sobre el comportament dels usuaris per a conèixer els seus gustos i preferències i, així, fer prediccions sobre les seues decisions futures. Al final, es tracta d'una informació que té un valor de mercat molt superior al de la cultura mateixa. Crida l'atenció que, en un llibre dedicat a l'estudi dels llibres, Thompson atorga una gran centralitat al capital econòmic i el capital informacional, però a penes esmenta el paper del capital cultural, una variable fonamental en qualsevol anàlisi sociològica de Bourdieu. Parafraçant Bob Dylan, sembla que, en l'àmbit de l'anàlisi sociològica, els temps estan canviant.



Normes per als autors de *Debats. Revista de cultura, poder i societat*

Normes per a l'autor/a

Les persones que envien treballs per a publicar a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* hauran de verificar prèviament que el text enviat s'ajusta a les normes següents:

S'acceptaran diferents tipus de treballs:

- **Articles:** seran treballs teòrics o empírics originals, complets i desenvolupats.
- **Punts de vista:** article de tipus assagístic en el qual es desenvolupa una mirada innovadora sobre un debat en el camp d'estudi de la revista o bé s'analitza una qüestió o un fenomen social o cultural d'actualitat.
- **Ressenyes:** crítiques de llibres.
- **Perfils:** entrevistes o glosses d'una figura intel·lectual d'especial rellevància.

Els treballs s'enviaran en OpenOffice Writer (.odt) o Microsoft Word (.doc) a través del lloc web de la revista. No s'acceptarà cap altre mitjà d'enviament ni es mantindrà correspondència sobre els originals no enviats a través del portal o en altres formats.

Els **elements no textuais** (taules, quadres, mapes, gràfics, il·lustracions, etc.) que continga el treball apareixeran inserits en el lloc del text que corresponga. A més, es lliuraran per separat com a arxiu addicional els gràfics editables en format OpenOffice Calc (.ods) o Microsoft Excel (.xls) i els mapes, il·lustracions o imatges en els formats .jpeg o .tif a 300 ppp. Tots estaran numerats i titulats, se n'especificarà la font al peu, si escau, i s'hi farà referència explícita en el text.

Els treballs enviats seran inèdits i no es podran sotmetre a la consideració d'altres revistes mentre es troben en procés d'avaluació a *Debats. Revista de cultura, poder i societat*. Excepcionalment, i per raons d'interés científic o de divulgació d'aportacions especialment notòries, l'Equip de redacció podrà decidir la publicació i traducció d'un text ja publicat.

Números monogràfics

A *Debats* hi ha la possibilitat de publicar números monogràfics. Aquesta secció també està oberta a propostes de la comunitat científica. L'acceptació d'un número monogràfic està condicionada per la presentació d'un projecte amb els objectius i la temàtica del número monogràfic, així com una relació detallada de les contribucions esperades o bé de la metodologia de la convocatòria de contribucions (*call for papers*). En el cas que el Consell de redacció accepti el projecte de monogràfic, el director del monogràfic gestionarà l'encàrrec i la recepció dels originals. Una vegada rebuts, els articles seran transmesos i avaluats per la revista. L'avaluació la faran experts i pel mètode amb cegament doble (*double blind*). Tots els treballs enviats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'avaluaran d'acord amb criteris d'estricta qualitat científica. Per a obtenir informació més detallada sobre el procés de coordinació i avaluació d'experts d'un número monogràfic, les persones interessades han de contactar amb l'equip editorial de *Debats*.

Llengües de la revista

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica en la versió en paper i digital en valencià-català i en castellà.

Els treballs enviats han d'estar escrits en valencià-català, castellà o anglès. En el cas que els articles siguin avaluats positivament pels revisors anònims i aprovats pel Consell de redacció, *Debats. Revista de cultura, poder i societat* es farà càrrec de la traducció al valencià-català i al castellà.

Els monogràfics es traduiran a l'anglès i anualment s'editarà un número en paper amb el contingut dels monogràfics publicats.

Format i extensió de la revista

Els articles i propostes de *Debats* aniran precedits d'un **full de coberta** en què s'especificarà la informació següent:

- Títol, en valencià-català o castellà, i en anglès.
- Nom de l'autor/a o dels autors/es.
- Filiació institucional: universitat o centre, departament, unitat o institut de recerca, ciutat i país.
- Adreça de correu electrònic. Tota la correspondència s'enviarà a aquesta adreça electrònica. En el cas d'articles d'autoria múltiple, s'haurà d'especificar la persona que mantindrà la correspondència amb la revista.
- Breu nota biogràfica (d'un màxim de 60 paraules) en què s'especifiquen les titulacions més altes obtingudes (i per quina universitat), la posició actual i les principals línies de recerca. *Debats. Revista de cultura, poder i societat* podrà publicar aquesta nota biogràfica com a complement de la informació dels articles.
- Identificació ORCID. En cas de no disposar-ne, *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, recomana als autors que es registren en <http://orcid.org/> per obtenir un número d'identificació ORCID.
- Agraïments: en el cas d'incloure'n, aniran després del resum i no tindran una extensió superior a les 250 paraules.

El text dels articles anirà precedit d'un **resum** d'una extensió màxima de 250 paraules (que exposarà clarament i concisament els objectius, la metodologia, els principals resultats i les conclusions del treball) i d'un màxim de 6 **paraules clau** (no incloses en el títol, i que hauran de ser termes acceptats internacionalment en les disciplines científicosocials i expressions habituals de classificació bibliomètrica). Si el text està escrit en valencià-català o en castellà, s'hi afegirà el resum (*abstract*) i les paraules clau (*keywords*) en anglès. Si el text està originalment escrit en anglès, l'Equip de redacció podrà traduir-ne el títol, el resum i les paraules clau al valencià-català i al castellà, en el cas que l'autor o autora no en proporcione la traducció.

El text dels articles s'haurà d'enviar anonimitzat: se suprimiran (sota el rètol d'**anonimitzat**) totes les citacions, agraïments, referències i altres al·lusions que poguessen permetre directament o indirectament la identificació de l'autor o autora. La redacció de *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'assegurarà que els textos compleixen aquesta condició. Si l'article és acceptat per a publicació, se n'enviarà la versió no anonimitzada a la revista, en cas que diferira de l'enviada prèviament.

Tret de casos excepcionals, els **articles** tindran una extensió entre 6.000 i 8.000 paraules, incloent-hi les notes al peu i excloent-ne el títol, els resums, les paraules clau, els gràfics, les taules i la bibliografia.

Els **punts de vista** constaran de textos d'una extensió aproximada de 3.000 paraules cadascun, incloent-hi les notes al peu i excloent-ne el títol, els resums, les paraules clau, els gràfics, les taules i la bibliografia. Un dels textos haurà de ser una presentació de l'aportació que siga objecte de discussió, realitzada per l'autor o autora o bé pel coordinador o coordinadora del debat.

Les **ressenyes** tindran una extensió màxima de 3.000 paraules. A l'inici, s'especificaran les dades següents de l'obra ressenyada: autor o autora, títol, lloc de publicació, editorial, any de publicació i nombre de pàgines. També s'hi haurà d'incloure el nom i els cognoms, la filiació institucional i l'adreça electrònica de l'autor o autora de la ressenya.

Les **entrevistes** o glosses d'una figura intel·lectual tindran una extensió màxima de 3.000 paraules. A l'inici, s'especificaran el lloc i la data de la realització de l'entrevista i el nom, els cognoms i la filiació institucional de la persona entrevistada o a la qual es dedica la glossa. També s'hi haurà d'incloure el nom i els cognoms, la filiació institucional i l'adreça electrònica de l'autor o autora de l'entrevista o la glossa.

El **format del text** haurà de respectar les normes següents:

- Tipus i mida de lletra: Times New Roman 12.
- Text a 1,5 espais, excepte les notes al peu, i justificat.
- Les notes aniran numerades consecutivament al peu de la pàgina corresponent i no al final del text. Es recomana reduir-ne l'ús al màxim i que aquest ús siga explicatiu (mai de citació bibliogràfica).
- Les pàgines aniran numerades al peu a partir de la pàgina del resum, començant pel número 1 (el full de coberta amb les dades de l'autor o autora no es numerarà).
- No se sagnarà l'inici dels paràgrafs.
- Totes les abreviatures estaran descrites la primera vegada que es mencionen.

Els diferents apartats del text no han d'anar numerats i s'escriuran tal com es descriu a continuació:

- **Negreta, espai dalt i baix**
- *Cursiva, espai dalt i baix*
- *Cursiva, espai dalt*. El text començaria en la mateixa línia, com en aquest exemple.

Les **citacions** hauran de respectar el model APA (American Psychological Association).

- Les citacions apareixeran en el cos del text i s'evitarà d'utilitzar notes al peu l'única funció de les quals siga bibliogràfica.
- Se citarà entre parèntesis, incloent-hi el cognom de l'autor o l'autora, l'any; per exemple, (Becker, 1984).
- Si en dues obres del mateix autor coincideix l'any, es distingiran amb lletres minúscules darrere de l'any; per exemple, (Bourdieu, 1989a).
- Si els autors són dos, se citaran els dos cognoms units per «i»: (Lapierre i Roueff, 2013); si són entre dos i cinc, se citarà el cognom de tots els autors la primera vegada que apareguen en el text; en les citacions subsegüents, però, se citarà únicament el primer autor seguit d'«et al.» (en lletra redona); per exemple, (Dean, Anderson, i Lovink, 2006: 130) en la primera citació, però (Dean et al., 2006: 130) en les citacions subsegüents. Si els autors són sis o més, se citarà sempre el cognom del primer autor seguit d'«et al.».
- Si s'inclouen dues o més referències dins dels mateixos parèntesis, se separaran amb punt i coma, per exemple: (Castells, 2009; Sassen, 1999). O d'un mateix autor: (Martínez, 2011; 2013).
- Les citacions literals aniran entre cometes i seguides de la referència corresponent entre parèntesis, que inclourà obligatòriament les pàgines citades; si sobrepassen les quatre línies, es transcriuran separadament del text principal, sense cometes, amb una sagnia més gran i una mida de lletra més petita.

La **llista completa de referències bibliogràfiques** se situarà al final del text, sota l'epígraf «Referències bibliogràfiques». Les referències es redactaran segons les normes següents:

- Només s'hi inclouran els treballs que hagen estat citats en el text.
- Caldrà incloure el DOI (Digital Object Identifier) de les referències que en tinguen (<http://www.doi.org/>)
- L'ordre serà alfabètic segons el cognom de l'autor o autora. En cas de diverses referències d'un mateix autor/a, s'ordenaran cronològicament segons l'any. Primer s'inclouran les referències de l'autor o

autora tot sol; en segon lloc, les obres compilades per l'autor o autora, i, en tercer lloc, les de l'autor o autora amb altres coautors o coautores.

- S'aplicarà sagnia francesa a totes les referències.

L'apartat de referències bibliogràfiques seguirà el model APA (American Psychological Association) segons el tipus de document citat:

■ **Llibres:**

- Un autor: Anderson, B. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres: Verso.
- Dos autors: Harvey, L., i Knight, P. T. (1996). *Transforming Higher Education*. Buckingham/Bristol: The Society for Research into Higher Education / Open University Press.
- Més de sis autors: Es farà constar en la referència els sis primers autors seguits d'«et al.».
- Obres compilades, editades o coordinades i amb diferents volums: Campo, S. del (ed.) (1993). *Tendencias sociales en España (1960-1990)*, vol. II. Madrid: Fundación BBV.
- Referència a una edició que no siga la primera, la primera edició anirà entre claudàtors després de l'edició utilitzada Condorcet, N. (2005 [1793-1794]). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Chicoutimi/Quebec: Les Classiques des Sciences Sociales.

■ **Article de revista:**

- Un autor: Hirsch, P. M. (1972). Processing fads and fashions: An organization-set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77(4), 639-659.
- Dos autors: Bielby, W. T., i Bielby, D. D. (1999). Organizational mediation of project-based labor markets: Talent agencies and the careers of screenwriters. *American Sociological Review*, 64(1), 64-85.
- Més de dos autors i menys de set: Dyson, E., Gilder, G., Keyworth, G., i Toffler, A. (1996). Cyberspace and the american dream: A magna carta for the knowledge age. *Information Society*, 12(3), 295-308.

- **Capítol d'un llibre:** DiMaggio, P. (1991). Social structure, institutions and cultural goods: The case of the United States. En P. Bourdieu, i J. Coleman (ed.), *Social theory for a changing society* (p. 133-166). Boulder: Westview Press.

En aquest punt cal incloure articles en llibres d'actes, en monogràfics, en manuals, etc.

■ **Referències d'Internet:**

- Documents en línia: Raymond, E. S. (1999). *Homesteading the noosphere*. Recuperat el 15 de gener de 2017 de <http://www.catb.org/~esr/writings/homesteading/homesteading/>
- Generalitat Valenciana (2017). Presència de la Comunitat Valenciana en FITUR 2017. Recuperat el 7 de març de 2017 de http://www.turisme.gva.es/opencms/opencms/turisme/va/contents/home/noticia/noticia_1484316939000.html
- Articles de revistes en línia: Ros, M. (2017). La «no-wash protest» i les vagues de fam de les presoneres republicanes d'Armagh (nord d'Irlanda). Una qüestió de gènere. *Papers*, 102(2), 373-393. Recuperat el 18 de març de 2017 de <http://papers.uab.cat/article/view/v102-n2-ros/2342-pdf-es>
- Articles de diaris en línia. Amb autor: Samuelson, R. J. (11 d'abril de 2017). Are living standards truly stagnant? *The Washington Post*. Recuperat el 12 d'abril de 2017 de https://www.washingtonpost.com/opinions/are-living-standards-truly-stagnant/2017/04/11/10a1313a-1ec7-11e7-ad74-3a742a6e93a7_story.html?utm_term=.89f90fff5ec4

- Sense autor: *La Veu del País Valencià* (11 d'abril de 2017). Els valencians són els ciutadans de l'Estat que més dies de treball necessiten per a pagar el deute públic. Recuperat el 12 d'abril de 2017 de <http://www.diarilaveu.com/noticia/72769/valencians-pagar-treball-deutepublic>

Es prega als autors o autores dels originals enviats que adapten la bibliografia al model APA en tots aquells casos no exemplificats en aquest apartat. Els textos que no s'ajusten a aquest model seran retornats als autors o autores perquè hi facen els canvis oportuns.

Normes del procés de selecció i publicació

Debats. Revista de cultura, poder i societat publica treballs acadèmics de recerca teòrica i empírica rigorosa en els àmbits de les ciències socials i les humanitats en general. No obstant això, en alguns monogràfics es podran incorporar algunes aportacions d'altres disciplines afins a la temàtica de cultura, poder i societat, com la història, la ciència política i els estudis culturals.

L'avaluació serà encarregada a acadèmics experts i es desenvoluparà pel mètode amb cegament doble (*double blind*) en els articles de la secció de monogràfic anomenada «Quadern» i en els de miscel·lània d'articles de recerca. Tots els treballs d'aquestes seccions enviats a *Debats. Revista de cultura, poder i societat* s'avaluaran d'acord amb criteris d'estricta qualitat científica

Els errors de format i presentació, l'incompliment de les normes de la revista o la incorrecció ortogràfica i sintàctica podran ser motiu de rebuig del treball sense passar-lo a avaluació. Una vegada rebut un text que complisca tots els requisits formals, se'n confirmarà la recepció i començarà el procés d'avaluació.

En una primera fase, l'Equip de redacció efectuarà una revisió general de la qualitat i l'adequació temàtica del treball, i podrà rebutjar directament, sense passar a avaluació externa, aquells treballs amb una qualitat ostensiblement baixa o que no efectuen cap contribució als àmbits temàtics de la revista. Per a aquesta primera revisió, l'Equip de redacció podrà requerir l'assistència, en cas que ho considere necessari, dels membres del Consell de redacció o del Consell científic. Les propostes per a «Punts de vista» podran ser acceptades després de superar aquesta fase de filtre previ sense necessitat d'avaluació externa.

Els articles que superen aquest primer filtre s'enviaran a dos avaluadors externs, especialistes en la matèria o línia de recerca de què es tracte. En cas que les avaluacions siguin discrepants, o que per qualsevol altre motiu es considere necessari, l'Equip de redacció podrà enviar el text a un tercer avaluador o avaluadora.

Segons els informes dels avaluadors o avaluadores, l'Equip de redacció podrà prendre una de les decisions següents, que serà comunicada a l'autor o autora:

- Publicable en la versió actual (o amb lleugeres modificacions).
- Publicable després de revisar-lo. En aquest cas, la publicació quedarà condicionada a la realització per part de l'autor o autora de tots els canvis requerits per la redacció. El termini per a fer aquests canvis serà d'un mes i s'hi haurà d'adjuntar una breu memòria explicativa dels canvis introduïts i de com s'adeqüen als requeriments de l'Equip de redacció. Entre els canvis proposats, podrà haver-hi la conversió d'una proposta d'article en nota de recerca / nota bibliogràfica i viceversa.
- No publicable, però amb la possibilitat de reescriure i reenviar el treball. En aquest cas, el reenviament d'una versió nova no implicarà cap garantia de publicació, sinó que el procés d'avaluació tornarà a començar des de l'inici.
- No publicable.

En cas que un treball siga acceptat per a publicació, l'autor o autora haurà de revisar les proves d'impremta en el termini màxim de dues setmanes.

Debats. Revista de cultura, poder i societat publicarà anualment la llista de totes les persones que han fet avaluacions anònimes, així com també les estadístiques d'articles acceptats, revisats i rebutjats, i la durada mitjana del lapse entre la recepció d'un article i la comunicació de la decisió final a l'autor o autora.

Bones pràctiques, ètica en la publicació, detecció de plagi i frau científic

Debats. Revista de cultura, poder i societat es compromet a complir les bones pràctiques i les recomanacions d'ètica en les publicacions acadèmiques. S'entenen com a tals:

- Autoria: en el cas d'autoria múltiple s'haurà de reconèixer l'autoria de tots els autors o autores i qui figure com a responsable haurà de garantir que tots els autors o autores aproven les revisions i la versió final.
- Pràctiques de publicació: l'autor o autora haurà de notificar una publicació prèvia de l'article, incloent-hi les traduccions o bé els enviaments simultanis a altres revistes.
- Conflicte d'interessos: cal declarar el suport financer de la recerca i qualsevol vincle comercial, financer o personal que pugui afectar els resultats i les conclusions del treball. En aquests casos s'haurà d'acompanyar l'article d'una declaració en què consten aquestes circumstàncies.
- Procés de revisió: el Consell de redacció ha d'assegurar que els treballs d'investigació publicats han estat avaluats almenys per dos especialistes en la matèria, i que el procés de revisió ha estat just i imparcial. Per tant, ha d'assegurar la confidencialitat de la revisió en tot moment i la no-existència de conflictes d'interès dels revisors. El Consell de redacció haurà de basar les seues decisions en els informes raonats elaborats pels revisors.

La revista articularà mecanismes i controls per tal de detectar la comissió de plagis i fraus científics. S'entén per plagi:

- Presentar el treball alié com a propi.
- Adoptar paraules o idees d'altres autors sense el degut reconeixement.
- No emprar les cometes en una citació literal.
- Donar informació incorrecta sobre la veritable font d'una citació.
- Parafrasejar d'una font sense esmentar la font.
- Parafrasejar abusivament, fins i tot si s'esmenta la font.

Les pràctiques constitutives de frau científic són les següents:

- Fabricació, falsificació o omissió de dades i plagi.
- Publicació duplicada i autoplagi.
- Apropiació individual d'autoria col·lectiva
- Conflictes d'autoria.

Debats. Revista de cultura, poder i societat podrà fer públiques, en cas que les haja constatades, les males pràctiques científiques. En aquests casos, el Consell editorial es reserva el dret de desautoritzar aquells articles ja publicats en què es detecte una manca de fiabilitat posteriorment com a resultat tant d'errors involuntaris com de fraus o males pràctiques científiques, esmentats anteriorment. L'objectiu que guia la desautorització és corregir la producció científica ja publicada, assegurant-ne la integritat. El conflicte de duplicitat, causat per la publicació simultània d'un article en dues revistes, ha de ser resolt determinant la data de recepció de l'article en cadascuna. Si només una part de l'article conté algun error, aquest es pot rectificar posteriorment per mitjà d'una nota editorial o una fe d'errates. En

cas de conflicte, la revista sol·licitarà a l'autor o autors les explicacions i proves pertinents per a aclarir-lo, i prendrà una decisió final basada en aquestes.

La revista publicarà obligatòriament, en les versions impresa i electrònica, la notícia sobre la desautorització d'un determinat text, en la qual s'han d'esmentar les raons de la decisió per tal de distingir la mala pràctica de l'error involuntari. Així mateix, la revista notificarà la desautorització als responsables de la institució a la qual pertanga l'autor o autors de l'article. Com a pas previ a la desautorització definitiva d'un article, la revista podrà emetre una notícia d'irregularitat, aportant la informació necessària en els mateixos termes que en el cas d'una desautorització. La notícia d'irregularitat es mantindrà el temps mínim necessari, i conclourà amb la retirada o amb la desautorització formal de l'article.

Avís de drets d'autor

Sense perjudici del que disposa l'article 52 de la Llei 22/1987 d'11 de novembre de propietat intel·lectual, BOE del 17 de novembre de 1987, i segons aquest, les autores i els autors cedeixen a títol gratuït els seus drets d'edició, publicació, distribució i venda sobre l'article, per tal que siga publicat a *Debats. Revista de cultura, poder i societat*.

Debats. Revista de cultura, poder i societat es publica sota el sistema de llicències Creative Commons segons la modalitat «Reconeixement – NoComercial (by-nc): Es permet la generació d'obres derivades sempre que no se'n faça un ús comercial. Tampoc no es pot fer servir l'obra original amb finalitats comercials».

Així, quan l'autor o autora envia la seua col·laboració, accepta explícitament aquesta cessió de drets d'edició i de publicació. Igualment autoritza *Debats. Revista de cultura, poder i societat* a incloure el seu treball en un fascicle de la revista perquè es pugui distribuir i vendre.

Llista de verificació per a preparar trameses

Com a part del procés de la tramesa, els autors o autores han de verificar que compleixen totes les condicions següents:

1. L'article no s'ha publicat anteriorment ni s'ha presentat abans en cap altra revista (o s'ha enviat una explicació a «Comentaris per a l'editor o editora»).
2. El fitxer de la tramesa està en format de document editable d'OpenOffice (.odt), Microsoft Word (.doc).
3. S'han proporcionat els DOI de les referències sempre que ha sigut possible.
4. El text utilitza un interlineat d'1,5 espais, lletra de mida 12 punts; s'utilitza cursiva en comptes de subratllat. Pel que fa a totes les il·lustracions, figures i taules, es col·loquen al lloc corresponent del text i no al final.
5. El text compleix els requisits estilístics i bibliogràfics descrits en les instruccions als autors o autores.
6. Si es trameta a una avaluació per experts d'una secció de la revista, s'han de seguir les instruccions a fi d'assegurar una avaluació anònima.
7. L'autor o autora ha de complir les normes ètiques i de bones pràctiques de la revista, en coherència amb el document disponible a la pàgina web de la revista.

La tramesa s'ha d'enviar a: secretaria.debats@dival.es

En cas que no se segueixquen aquestes instruccions, les trameses es podran retornar als autors o autores.





institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació

DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Vicepresidència

ISSN: 0212-0585



9 770212 058502

6,00 €