

---

# Professionals de l'art o artistes? El cas del cinema a través del fenomen de la *nouvelle vague*<sup>1</sup>

**Fernando Sagaz**

El Renaixement italià va suposar, per a les arts plàstiques i per a l'arquitectura, un canvi radical en la concepció de l'artista: el va elevar a la categoria de creador individual. De la mateixa manera, el cinema ha experimentat un canvi semblant. A través de la reivindicació artística de les obres cinematogràfiques, el moviment francès anomenat *nouvelle vague* va convertir el realitzador —tradicionalment, un professional al servei de la indústria—, en un creador absolut.

Definir l'artista en el marc de les professions comporta una certa dificultat. Tal com assenyala Eliot Freidson, «la professió artística permet percebre la forma en què els nostres conceptes usuals són poc adequats».<sup>2</sup> I és que l'artista no considera que la seva activitat sigui comparable a la de la resta dels professionals, perquè es posa al servei d'una idea personal i, en principi, no està enfocada únicament i exclusivament cap al benefici. En general, l'artista té —o, com

---

1. Aquest article és una síntesi del treball de final de carrera, que vaig dur a terme a la llicenciatura en Sociologia a la Universitat de Barcelona. No pretén ser exhaustiu, sinó únicament vol oferir una visió general del que més endavant podria constituir una investigació més detallada.

2. Eliot FREIDSON, 1986, «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique», A *Revue Française de Sociologie*, núm. 27, p. 431-443.

a mínim, sol tenir o hauria de tenir—pretensions que s'escapen de les lleis del mercat. Si tenim en compte que l'obra d'art s'ha de reconèixer pel seu valor únic i irrepetible, la creació de l'artista no pot aparèixer com la producció d'una mercaderia qualsevol. D'acord amb la idea de Freidson, la sociòloga francesa Raymonde Moulin ha analitzat profusament el problema dels artistes plàstics,<sup>3</sup> i ha arribat a la conclusió que, avui dia, és impossible tancar la identitat professional de l'artista dintre d'una definició jurídica. Però, el plantejament de Moulin va més enllà d'aquesta afirmació i situa les arrels de la qüestió en el Renaixement italià del segle XIX i en el Romanticisme del XIX.

Durant el Renaixement, té lloc a Itàlia un gir copernicà en la percepció i en la funció de l'artista. Els renaixentistes proposen eliminar la despersonalització de l'art medieval i subratllar la identitat de l'artista. La subjectivitat es converteix en una eina amb la qual ha de treballar tot creador si pretén que la seva obra sigui universal. L'art ha de ser un exercici d'introspecció capaç de reflectir les inquietuds de l'autor, per connectar amb altres ànimes inquietes. L'art deixa de ser un ofici, una activitat mecànica: és una activitat dominada per la creativitat, al servei de la passió i la llibertat.

Al segle XIX, els artistes romàntics recuperen i porten fins a les últimes conseqüències les idees renaixentistes. Allunyats de qualsevol pretensió de crear obres per a un públic concret, els romàntics converteixen les seves reflexions en matèria primera de tota creació. El rebuig d'una societat en la qual no té cabuda l'home que sent —el rebuig de la vida— transforma l'obra d'art romàntica en una obra peculiar i personal en la qual no hi halloc per les normes i els valors artístics. Aquest és el marc de l'obra d'art total.

A França, a mitjans del segle XX, la *nouvelle vague* representa un interessant exemple històric, en el qual es posen de manifest els canvis que es produeixen quan una professió reivindica el seu caràcter artístic. En aquest cas, amb una peculiaritat: allò que es va pretendre transformar va ser una indústria, la del cinema, convertida en una nova forma d'art. Així com els pintors italians del segle XV van deixar de ser artesans per ser artistes, un grup de cineastes francesos dels anys cinquanta i seixanta van realitzar una particular revolució que pretenia desmontar les bases del món cinematogràfic. Una revolució sense la qual, avui dia, no entendríem el cinema tal com l'entendem ni, probablement, tampoc no existiria el tòpic del cinema com a setè art.

---

3. Raymonde MOULIN, 1983, «De l'artisan au professionnel», A *Sociologie du travail*, núm. 4, p. 388-400.

Abans de l'aparició de la *nouvelle vague* ja es feia cinema d'autor. El Neorealisme italià, a partir dels anys quaranta, és un claríssim exemple de cinema personal allunyat de les formes del cinema industrial de Hollywood. Però, darrere d'aquest cinema no hi havia l'apriorisme revolucionari consistent en col·locar el director «al lloc que li correspon». El cinema italià de la postguerra pretén reflectir la realitat en el duríssim context en el qual s'emmarca. El cinema de Truffaut, Godard, Chabrol i tota la colla de crítics de la revista *Cahiers du Cinéma* era, en canvi, un cinema amb un programa transformador al darrere, centrat en imprimir un gir copernicà a la situació de la indústria, i centrat en la reivindicació d'una manera de fer cinema pròpiament europea, que no podia cedir davant de les pretensions hegemòniques nordamericanes. Les paraules del seu màxim representant, François Truffaut, són el millor exemple per entendre el canvi que suggeria la *nouvelle vague* i el cinema que pretenia fer:

*El cineasta jove no ha de dir-se a ell mateix: intentaré introduir-me en aquesta indústria adquirint un compromís entre el que vol el productor i el que jo vull, tractant de fabricar la comèdia o la pel·lícula que el productor espera i introduint-hi algunes de les meves petites idees. Amb un raonament com aquest, està perdut de bon principi. Per tant, ha de dir-se a ell mateix: els faré una cosa tan sobiranament sincera i d'una força tan formidable; els demostraré que la veritat és rendible i que la meua veritat és l'única veritat [...] cal ser ambiciós i sincer per tal que l'entusiasme dels punts de vista es faci patent en la projecció i es guanyi el públic. Cal rodar altres coses i amb un altre esperit. S'han d'abandonar els estudis excessivament cars i invadir les platges i el camps on mai cap cineasta no hagi plantat la càmera. El sol és més barat que els projectors i els equips de focus. S'ha de rodar als carrers i, fins i tot, als apartaments, s'ha de filmar davant dels murs de veritat «corroïts», filmar històries més consistents. Si el jove cineasta ha de dirigir una escena d'amor, enlloc d'obligar als seus actors a recitar estúpids diàlegs, ha de recordar la conversa que va tenir anit amb la seva dona o, per què no, permetre que els actors trobin per si sols les paraules que pronuncien habitualment.<sup>4</sup>*

L'estat francès va veure en aquest joves «revolucionaris» l'oportunitat de refer una indústria en decadència —la del cinema francès— i donar vitalitat a una nova font d'ingressos. Si hi havia pèrdues, serien mínimes perquè eren pel·lícules que requerien una infraestructura tècnica molt barata. Amb els ajuts estatals i el mecenatge de joves empresaris, allò que en principi semblava una utopia, de seguit es va fer realitat i, al cap de poc temps, es van rodar les primeres pel·lícules dels joves crítics. La resposta del públic va

---

4. François TRUFFAUT, 1987, *Le plaisir des yeux*, París, Éditions de l'étoile.

ser molt positiva: els films de la *nouvelle vague* mostraven una realitat molt propera, no només al públic francès, sinó també a un sector considerable del públic europeu. La paradoxa d'un cinema anticomercial que triomfava comercialment, era una realitat. La fórmula es va traslladar a altres països del continent, amb l'objectiu de crear una indústria cinematogràfica europea potent, tot i que els resultats van ser desiguals.

Els joves cineastes francesos havien aconseguit el propòsit de fer pel·lícules que reflectissin una visió molt personal de la realitat. Darrere la càmera, s'hi intuïa el pols i la inquietud de qui filmava. El cinema francès ja no es plantejava la producció de pel·lícules com la producció de qualsevol altra mercaderia. El fet de convertir el director en el centre de la producció acabava amb tota una estructura organitzativa: els tècnics, els actors i els productors es posaven al servei de la idea d'un creador, d'un director de cinema que ja no acceptava ser considerat com un professional més al servei d'un encàrrec. Enlloc d'adaptar-se a l'estructura existent, la *nouvelle vague* va fer que l'estructura existent s'adaptés als seus principis.

La història del cinema ja havia donat exemples de l'existència d'aquest tipus de cinema. John Ford, Alfred Hitchcock, Nicholas Ray, Fritz Lang, Roberto Rossellini, Griffith i una llarga llista de realitzadors havien posat els fonaments i les bigues del cinema en primera persona. Però, ningú fins aleshores ho havia batejat, etiquetat i, el que és més important, ningú ho havia reivindicat i elevat a la categoria de principal precepte estètic, com ho van fer Tuffaut i companyia. Salvant les evidents distàncies, és una revolució artística i laboral assimilable a la que van dur a terme els artistes del Renaixement.

### Bibliografia

- BAECCQUE, A. (1992) *Histoire d'une revue: les Cahiers du Cinéma à l'assaut du cinéma*. París: Editions Cahiers du Cinéma.
- BECKER, H. S. (1982). *Les mondes de l'art*. París: Flammarion.
- CASETTI, F. (1992). *Teorie del cinema*. Milà: Bompiani.
- DARRE, Y. (1986). «Les créateurs dans la division du travail: le cas du cinéma d'auteur». A: *Sociologie de l'art*. París, p. 213-222.
- FREIDSON, E. (1983). «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique». A: *Revue française de sociologie*, núm.27, p. 431-443.
- GODARD, J. L. (1968). *Jean Luc Godard par Jean Luc Godard*. París: Robert Lafont.
- MOULIN, R. (1983). «De l'artisan au profesional». *Sociologie du travail*, núm. 4, p. 388-400.
- TRUFFAUT, F. (1987). *Le plaisir des yeux*. París: Editions de l' étoile.