

Kunstneren mellem kald og afkald

Gisèle Sapiro

Directrice de recherche/seniorforsker, Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), Centre de sociologie européenne, Paris.

Kunstneriske aktiviteter betragtes almindeligvis som det privilegerede udtryk for individualitet og subjektivitet. Deres høje grad af personbundethed er modstykket til deres ringe grad af regulering. Snarere end at være forudgivne stillinger med allerede fastlagte opgaver, som man må tilpasse sig, skal de skabes. I den henseende adskiller de sig fra bureaukratier og organiserede professioner. Karismaen hos en unik personlighed, hvis egennavn udgør den symbolske kapital, er modstykket til bureaukratiets og professionernes rutinerede opgaver og udskiftelige udførere. Tilsvarende er det individuelle talent modstykket til deres attesterede kompetencer, og de symbolske goders uegennyttede modstykket til nytteprincippet, som regulerer kapitalistiske samfund. Derfor opfattes orienteringen mod kunstneriske aktiviteter som udtryk for et kald.

Kald er relativt sjældne aktiviteter, der indebærer ideen om en mission, om at tjene fællesskabet, ofre sig og være interesseløs. De fordrer en form for askese og en total investering i aktiviteten, der betragtes som et mål i sig selv, uden stræben efter timelig fordel. Med dets afledning fra verbet 'at kalde' (jf. *vocare*) har ordet 'kald' (jf. *vocation*) en dobbelt etymologi, dels juridisk (indkaldelse for retten), dels religiøs. På tysk betegner *Beruf* både profession og kald. Denne dobbelte betydning har sin oprindelse i Luthers bibeloversættelse, der dermed gør arbejdet til en religiøs pligt.¹⁰⁹ Man må utvivlsomt se udarbejdelsen af denne arbejdetik som en etape i inderliggørelsen af den sociale tvang, som ledsager individualiseringsprocessen og subjektivering af ansvarlighed.¹¹⁰ Ifølge Max Webers tese inspirerede denne følelse af kald i en nærmest religiøs betydning de tidlige kapitalisters økonomiske adfærd takket være valgslægtskabet mellem den asketiske ethos og en professionel ideologi med grundlag i opsparing.¹¹¹

¹⁰⁹ Max Weber: *Den protestantiske etik og kapitalismens ånd* (København: Nansensgade Antikvariat, 1998).

¹¹⁰ Paul Fauconnet: *La Responsabilité. Étude de sociologie* (Paris: Alcan, 1920).

¹¹¹ Weber, *op. cit.*

Imidlertid sker der i det attende århundrede det, at mens moralisternes brug af begrebet om interesse indsnævres til den økonomiske betydning,¹¹² så hævdes interesseløshed [*désintéressement*] at karakterisere en række aktiviteter, der defineres i modsætning til handelens værdier og håndens arbejde. Interesseløshed var i første omgang en religiøs idé, som Shaftesbury overførte til æstetikens område for at skelne det æstetiske velbehag fra lavere følelser.¹¹³ Denne idé genoptages og systematiseres af Kant som grundlag for hans æstetiske filosofi. Med sin skelnen mellem smagsdomme og erkendelsesdomme i *Kritik der Urteilkraft* karakteriserer Kant den æstetiske smag som en subjektiv dom uden begreb i lighed med tiltrækningen ved det behagelige. Men hvor sidstnævnte sigter mod at tilfredsstille tilbøjeligheder og dermed interesser, er det æstetiske velbehag interesseløst. I samme periode udarbejder advokater en interesseløshedens etik for at hævde den forrang, de tilskriver æren i forhold til indtjening i udøvelsen af deres profession.¹¹⁴

Det er under interesseløshedens banner, at de forskellige kunstarter i slutningen af det attende århundrede forenes omkring en fælles opfattelse af værket som mål i sig selv.¹¹⁵ Kunstnerens ethos tilsiger ham at søge værkets indre fuldkommenhed uafhængigt af publikums tilslutning. Denne opfattelse hævdes af en akademisk elite, som nyder godt af bestillinger, officielle stillinger og mæcener, for at skille sig ud fra dem, der må indskrænke sig til at sælge deres værker. Oprettelsen af det kongelige franske kunstakademi i 1648 i Paris markerer ophøjelsen af maleriet og skulpturen til "frie" kunster, der adskiller sig fra håndværk og handel, og indebærer, at akademimedlemmerne får forbud mod at drive forretning og sælge andre værker end deres egne.¹¹⁶ Inden for litteraturen forstærker bogmarkedets udvikling i det attende århundrede skellet mellem litteraturens aristokrati og dens bohème, som lever mere eller mindre godt af at skrive.¹¹⁷

Det er imidlertid udviklingen i markedet for symbolske goder efter opløsningen af laugsorganiseringen under l'Ancien Régime, som – ved at omvende den tidslige rækkefølge mellem tilbud og efterspørgsel og ved at gennemsætte konkurrencen mellem kulturelle produkter, for hvilke efterspørgslen først skal skabes – fremmer den romantiske ideologi om den uskabte skaber parallelt med den entreprenørskikkelse, som inkarneres af Balzac eller Beethoven.¹¹⁸ Som et ekstremt udtryk for moderne individualisme og for den allerede

¹¹² Albert O. Hirschmann: *The Passions and the Interests* (Princeton: Princeton University Press, 1977).

¹¹³ Ernst Cassirer: *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen: J. C. B. Mohr, 1932); Werner Strube: „'Interesselosigkeit'. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik“ (*Archiv für Begriffsgeschichte*, XXIII, 2, s. 148-174).

¹¹⁴ Lucien Karpik: *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIIIe-XXe siècles* (Paris: Gallimard, 1995), s. 89-91.

¹¹⁵ Martha Woodmansee: *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics* (New York: Columbia University Press, 1994).

¹¹⁶ Harrison & Cynthia White: *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (New York: John Wiley, 1965); Raymonde Moulin: "De l'artisan au professionnel: l'artiste" (*Sociologie de travail*, 4, oktober-december 1983) samt *L'Artiste, l'institution et le marché* (Paris: Flammarion, 1992); Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (Köln: DuMont, 1985); Nathalie Heinich: *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris: Minit, 1993).

¹¹⁷ Robert Darnton: *Bohème Littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle* (Paris: Seuil, 1983).

¹¹⁸ Pierre Bourdieu: "Le marché des biens symboliques" (*L'Année sociologique*, 22, 1971) samt „Bref impromptu sur Beethoven artiste entrepreneur“ (*Sociétés et représentations*, 11, 2001). Se også Tia DeNora: „Beethoven et l'invention du génie“ (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, 1995)

nævnte subjektivering af ansvarligheden bliver kaldsmodellen – med overførelsen af religionens hellige funktion til den kulturelle produktion – til den privilegerede måde at udøve de kunstneriske erhverv på, eller snarere til forbilledet for en elite, som lykkes med at gennem sætte denne forestilling socialt. Fra midten af det nittende århundrede frigør en gruppe billedkunstnere sig fra det akademiske system for at hævde et frihedsideal, som de låner hos forfatterne.¹¹⁹

Et sådant frihedsideal er snævert forbundet med den uforudsigelige karakter, som man nu tilskriver det kunstneriske arbejde, der ikke længere opfattes som udførelse, men som skabelse. Kaldsopfattelsen af kunst modstiller imidlertid ikke talent med hverken arbejde eller læreproces, som Flauberts uhyre investering af tid og anstrengelser i sit værk – og megen omtale af den i hans brevvæksling – vidner om. Den er tværtimod forbundet med en asketisk ethos, der adskiller den fra både den oplyste og den distancerede amatørisme hos de eliter, mod hvilke den er rettet. Selv om ideen om 'arbejde' har været brugt af professionelle instanser som Confédération des travailleurs intellectuels ('Forbundet af intellektuelle arbejdere', grundlagt i 1920) i kampen for at opnå sociale rettigheder, kan den sociologiske analyse af kunstneriske aktiviteter ikke begrænse sig til denne uklart definerede idé. Kaldsopfattelsen af kunst forudsætter en total investering, der ofte viser sig i de fysiske eller psykiske lidelser, den skaber, og som sigter mod at skille den ud fra den rutinemæssige udførelse af forudgivne opgaver af håndværksmæssig, akademisk eller bureaukratisk art. Uforudsigelighed og originalitet bliver dermed til de principper, som grundlægger de kulturelle felters distance til disse universer, og til kriterier for værdsættelse af værkerne. Den kunstneriske originalitet ligger i formen eller stilen snarere end indholdet. Denne opfattelse kodificeres for bøgernes vedkommende under den franske revolution med lovgivningen om ophavsrettigheder, der i 1902 udvides til billedkunst; dermed bliver forskellen mellem litterær (snart også kunstnerisk) og industriel ejendomsret formaliseret.¹²⁰ Som et ekko af den nye individualistiske ideologi fremstår originaliteten fra da af som det stærkeste udtryk for skaberens særegne personlighed.¹²¹

Værdierne uforudsigelighed og originalitet forklarer, at selv om forestillingen om kald ikke er langt fra ideen om forudbestemmelse, der er forbundet med følelsen af udvalgt, så har den rod i en dyb fornægtelse af de sociale mekanismer, der har del i dens dannelse på kollektivt og individuelt niveau. Som Charles Suaud understregede i sit studie af det religiøse kald, "er de sociale determinanter altid kun aktive på dette område i den religiøse tros forvandlede form". At konstruere kaldet som social kendsgerning forudsætter derfor, at man

samt *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803* (Berkeley: University of California Press, 1995).

¹¹⁹ H. & C. White, *op. cit.*; Pierre Bourdieu: "L'institutionnalisation de l'anomie" (*Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, 1987).

¹²⁰ Carla Hesse: *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris 1789-1810* (Berkeley: University of California Press, 1991), kap. 3; M. Woodmansee, *op. cit.*, kap. 2; Roger Chartier: *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (Xle-XVIIIe siècles)* (Paris: Gallimard-Seuil, 2005), s. 177-192; Gisèle Sapiro & Boris Gobille: "Propriétaires ou travailleurs intellectuels? Les écrivains français en quête de statut" (*Le Mouvement social*, 214, januar-marts 2006).

¹²¹ Roland Mortier: *L'Originalité* (Paris: Droz, 1982). Om singularitetens paradigme, se Nathalie Heinrich: *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (Paris: Gallimard, 2005).

studerer "de praksisser, gennem hvilke de sociale betingelser transformeres til motivationer."¹²²

Til forskel fra religiøse kald, der i høj grad vækkes og indrammes af institutionen, synes de kunstneriske kald at tage form uden for enhver tvingende struktur. De opfattes som et talent, der lidt efter lidt viser sig som karisma i Webers betydning gennem anerkendelsen fra en kreds, som udvides fra omgangskredsen til et publikum. Dog må man sondre mellem kunstneriske kald ud fra den rolle, som netop institutionerne spiller i dem. I den henseende adskiller de skabende aktiviteter sig overordnet fra fortolkernes erhverv – klassiske dansere eller musikere – hvor uddannelsesinstanser tager vare på "dresseringen" af kroppene fra den tidligste alder.¹²³ Men snarere end et specifikt træk ved disse aktiviteter er dette forhold udtryk for en institutions monopolisering og institutionalisering af disse aktiviteter (l'Opéra for de klassiske dansere, konservatoriet for musikerne), der hænger sammen med deres legitimitet: De nye måder at opdage "talenter" inden for popsang viser, at "kaldet" ikke alene kan opstå uden for enhver institutionel ramme, men også materialisere sig i en professionel karriere, uden at de eksisterende uddannelsesinstanser er involverede.

Uddannelsesinstansernes rolle varierer desuden fra den ene skabende aktivitet til den anden. Som sagt er billedkunsten og musikken, der er udgået fra laugene under l'Ancien Régime, blevet ophøjet til frie kunster af det akademiske system efter litteraturens forbillede. Selv om den høje grad af social reproduktion og den afgørende rolle, som et familiemedlem spiller – eksempelvis Mozarts far¹²⁴ – som indfører eller forbillede i disse professioner, minder om vigtigheden af den tidlige overførsel af kunnen og dannelse af smag, har akademierne erstattet familierne i systematiseringen af denne viden.¹²⁵ Billedkunsten begyndte først at frigøre sig fra dem i anden halvdel af det nittende århundrede, endnu en gang med litteraturen som forbillede. Af alle de kunstneriske aktiviteter synes litteraturen at være den mindst socialt bestemte, fordi den ikke hviler på nogen specifik uddannelse. Udviklingen af skriveværksteder og forfatterskoler er sket relativt sent, og selv om de begynder at blive anerkendt som legitim adgangsmåde til forfattererhvervet i USA, er modstanden mod ideen om, at man kan undervise i skrivning, stadig meget stærk i Frankrig. Litteraturen er ligeledes en af de mest individualistiske kunstarter, idet det litterære kald er udtryk for en "kaldelse", som et skabende subjekt uden spor af skoling føler.

På trods af deres subjektive karakter og det tilsyneladende fravær af determination findes der sociale betingelser for de kunstneriske kalds dannelse og materialisering. Den første betingelse er den socio-historiske konstitution af disse aktiviteter og deres anerkendelse som kaldsarbejde. Denne udvikling er et resultat af autonomiseringen af disse aktiviteter og af sociogenesen af en *illusio*, af en tro på spillet, som gør, at de deltagende individer

¹²² Charles Suaud: *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux* (Paris: Minuit, 1978), s. 9.

¹²³ Sylvia Faure: *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse* (Paris: La Dispute, 2000).

¹²⁴ Norbert Elias: *Mozart – sociologiske betragtninger over et geni* (København: Gyldendal, 1991).

¹²⁵ I det nittende århundrede var næsten en ud af fem malere barn af en kunstner og 6 % af en forfatter. Men kun 5 % af de malere, der kandiderede til salonen, var udelukkende uddannet i familien, mens mere end halvdelen (og tæt ved to tredjedele af de udstillende) havde modtaget undervisning fra en lærer ved École des Beaux-Arts eller kunstakademiet (Andrée Sfeir-Semler: *Die Maler am Pariser Salon: 1791-1880*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1992).

er rede til at opofre sig helt for den, til at give afkald på materiel bekvemmelighed, sikkerhed og sommetider familieliv. Denne opofrelse fremtræder som interesseløs, fordi dens grundlag er afkaldet på timelige fordele og en villighed til at løbe de risici, en kunstnerkarriere indebærer, men det sker i håbet om senere symbolske fordele som anerkendelse, berømmelse og hæder. Tilbøjeligheden til at sakralisere produkterne af den legitime kultur har i moderne samfund bredt sig langt ud over de kultiveredes snævre kredse, således som dyrkelsen af kunstnere som mennesker af en særlig støbning vidner om, f.eks. i biografier, der kan minde om helgenskildringer.¹²⁶

Den anden betingelse for dannelsen af et kald er den individuelle tilslutning til denne tro. Den hviler på den indprentning af litterære, kunstneriske og musikalske værdier, som varetages af familien og/eller af uddannelsesinstanser, fra skolen til mere specifikke institutioner. Men mellem inderliggørelsen af kunstneriske værdier i form af dispositioner og deres materialisering i et erklæret og anerkendt kald er der et skridt, som må undersøges nærmere. I den sammenhæng er det igen nødvendigt at sondre mellem aktiviteter, der er relateret til forskellige uddannelsesinstanser. Ligesom for religion er kaldet som danser eller musiker produkt af et kollektivt projekt, der forbinder familien og en institution, som det "udvalgte" barn betros til, og inden for hvis rammer den systematiske indlæring finder sted, ofte forbundet med en vis kropslig askese. Orienteringen mod billedkunst fremtræder derimod som et mere personligt og modent projekt, selv om kaldet kan være opstået tidligt. Denne orientering må tænkes ikke blot som et positivt valg, sådan som det ofte rekonstrueres, men også som en form for rekonversion af den arvede og/eller erhvervede kulturelle kapital som følge af en afvigelse fra den sandsynlige bane, der kan skyldes biografiske tilfældigheder (krig, sygdom, nederlag i skolen osv.) eller en ustabilitet i familiens position (opstigning, deroute eller en uunderbygget position). Chancerne for at realisere et sådant projekt er så meget desto større, som de møder bifald og opmuntring fra familien, sådan som Borges' idealtypiske eksempel illustrerer, men de talrige tilfælde, hvor valget af kunstnerlivet fører til brud med familien, som hos Rimbaud og de "fordømte" kunstnere, minder om modsætningen mellem kunstnerlivet og den borgerlige respektabilitet og om de negative forestillinger om kunstnere i de dominerende dele af den dominerende klasse i det nittende århundrede.

Disse forestillinger har imidlertid forandret sig på grund af institutionaliseringen af troen på kunsten, der i dag videregives i skolesystemet og understøttes politisk med finansiering af kulturel produktion, i Frankrig som andetsteds.¹²⁷ Denne politik, der lidt efter lidt er blevet udvidet fra at gælde de mest legitime områder som litteratur, musik og billedkunst til nye sektorer som film (der blev anerkendt som en kunstart i Frankrig, da André Malraux i 1958 grundlagde kulturministeriet), har på sin side bidraget til professionaliseringen af de skabende erhverv og dermed i et vist omfang legitimeret det kunstneriske kald over for de dominerende klasser, især når det ledsages af succes og tegn på anerkendelse som priser, udmærkelser og æresbevisninger, der indbringer hæder og social anseelse. Det øgede uddannelsesniveau har både medført en vækst i den kulturelle produktions markeder og et

¹²⁶ Juri M. Lotman: "Il diritto alla biografia", in *La Semiosfera* (Venezia: Marsilio Editori, 1984).

¹²⁷ Se specielt Philippe Urfalino: *L'Invention de la politique culturelle* (Paris: La Documentation française, 1996) samt Vincent Dubois: *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique* (Paris: Belin, 1999).

stigende antal kunstneriske kald, der opmuntres af den voksende mangfoldighed af mulige kunstnerkarrierer.

Den arvede kulturelle kapital og nærheden til den kulturelle produktions centre fra en tidlig alder forbliver dog afgørende betingelser for adgang til symbolsk og national anerkendelse inden for de legitime kulturområder. Andelen af "arvinger" (børn af højere funktionærer og folk med intellektuelle eller kunstneriske erhverv) er overordentligt højt, med ret store variationer alt efter sektor og specialisering (blandt klassiske musikere har blæsere og især messingblæsere gennemsnitligt lavere social baggrund end strygere). Det udgør ikke så meget en indikator af betingelserne for kaldets dannelse som af de fordele, der er nødvendige for at føre det ud i livet.¹²⁸

En af de vigtigste forandringer består i feminiseringen af kunsterhvervene. Den begyndte i litteraturen og malerkunsten i det attende århundrede – omkring Greuzes værksted og senere Davids – samtidig med udviklingen af bog- og kunstmarkederne, men forblev meget beskedent blandt de mest anerkendte forfattere og kunstnere i det nittende århundrede.¹²⁹ At piger har fået formel uddannelse og adgang til beskæftigelse har medført en acceleration af feminiseringen i løbet af det tyvende århundrede, som ganske vist blev bremset af kvinders udelukkelse fra liberale og intellektuelle erhverv under autoritære regimer. I vore dage varierer andelen af kvinder i kunstnerkarrierer med sektoren og specialiseringen. Dans har den højeste kvindeandel (omkring to tredjedele), musik den mindste (en fjerdedel), mens billedkunsten fra 1980'erne har nået en kvindeandel på 37 %, hvilket svarer til kvindeandelen i arbejdsstyrken.¹³⁰ Blandt musikerne er blæserne meget lidt feminiserede til forskel fra strygere.¹³¹ Som klarinettisternes tilfælde viser, bliver kvinder ved med at

¹²⁸ I det nittende århundrede var malere dobbelt så ofte børn af håndværkere og handlende som forfattere (43,1 % mod 20,8 %), men omkring to af fem var født i Paris, mod en en tredjedel af forfattere; se A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, s. 504-505; tallene om forfattere er taget fra Rémy Ponton: *Le Champ littéraire de 1865 à 1906*, ph.d.-afhandling, Université de Paris-I, 1977. I 1980'erne var den sociale baggrund hos kunstnere langt højere: Næsten halvdelen er "arvinger", mindre end 10 % er børn af arbejdere, jf. R. Moulin, *op. cit.*, kap. VII. For musikernes vedkommende, se Bernard Lehmann: *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographies de formations symphoniques* (Paris: La Découverte, 2002), kap. 2, samt Philippe Coulangeon: *Les Musiciens interprètes en France* (Paris: La Documentation française, 2004), kap. 3 og specielt s. 115 om sammenligningen mellem fortolkerne af klassisk musik og af popmusik, der viser at førstnævnte i højere grad end sidstnævnte rekrutteres blandt musikerbørn (13 % mod 4 %) og i mindre grad blandt børn af de lavere lag (18 % mod 31 %). Om forfatterne i dag, se Bernard Lahire: *La Condition littéraire. La double vie des écrivains* (Paris: La Découverte, 2006).

¹²⁹ I det nittende århundrede steg andelen af kvinder, der havde udstillet på den årlige Salon, til 13 %, mens andelen blandt de afviste var på 20 %; mod slutningen af det tyvende århundrede nåede den 37 %; jf. A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, s. 262ff; R. Moulin, *op. cit.*, s. 277ff; Christine Planté: *La Petite soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur* (Paris: Seuil, 1989); Monique de Saint Martin: "Les "femmes-écrivains" et le champ littéraire" (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 83, juni 1990), s. 53.

¹³⁰ Ifølge en undersøgelse om dansere udført af Afdelingen for analyse, fremtidsudsigter og statistik (Département des études, de la prospective et des statistiques) under det franske kulturministerium er kvindeandelen på 68 % blandt de deltidsbeskæftigede i Frankrig. De rekrutteres for en meget stor del blandt børn af folk i sceneerhverv, højere funktionærer og folk fra intellektuelle erhverv. Se Pierre-Emmanuel Sorignet: "Danser au-delà de la douleur" (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, juni 2006), s. 50. Med hensyn til musikfortolkere, se Hyacinthe Ravet & Philippe Coulangeon: "La division sexuelle du travail chez les musiciens français" (*Sociologie du travail*, 3, 2003).

¹³¹ B. Lehmann, *op. cit.*, s. 81-83; P. Coulangeon, *op. cit.*, kap. 3.

støde på forhindringer; den ulige konkurrence med mændene medfører desuden en større grad af social selektion.

Et andet stort skift ligger i ændringen i den klassiske humanistiske kulturs betydning for elitens dannelse. Siden det nittende århundrede har den haft konkurrence fra den naturvidenskabelige kultur, der blev en del af det franske gymnasiepensum med reformen i 1902, og siden 1960'erne har den været henvist til anden række. I vore dage er den traditionelle litteraturundervisning sat til diskussion, hvilket kan ændre det sakraliserende forhold til den legitime kultur.

Endelig er vi i dag vidne til en ny vækstfase i kulturindustrierne, som søger at rationalisere produktionen af symbolske goder og at forbedre deres rentabilitet på kort sigt ved at reducere omkostningerne. En del af den slags strategier er at undgå mellemlid i forhold til publikum, det vil sige de traditionelle uddannelses- og legitimationsinstanser (kritikken). Rekrutteringen af "kald" til dette projekt, eksemplificeret af casting af popsangere, bygger på ideologien om det individuelle talent reduceret til dens simpleste og mest udbredte form, samtidig med at ideologien bestyrkes af offentligheden i selektionsproceduren. Den møder forhåbningerne hos mange af dem, der i lighed med de folkelige forfattere i begyndelsen af det tyvende århundrede¹³² er ekskluderet fra den legitime kulturs system i mangel af kapital, især arvet kulturel kapital.

Disse ændringer truer de etablerede kulturelle hierarkier. Selv om det ikke er til at sige, om de vil være i stand til at omvælte dem, bidrager de til at omdefinere den legitime kulturs konturer og til i det mindste delvist at afsakralisere kulturarvens værker, og dermed tillader de mangfoldiggørelsen af individuelle kald uden for de traditionelle veje til deres dannelse.

● Oversat af Carsten Sestoft efter Gisèle Sapiro: "La vocation artistique entre don et don de soi", *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 168, juni 2007, s. 4-11.

¹³² Anne-Marie Thiesse: "Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque" (*Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, november 1985).