



# Artistas visuales, trabajadores invisibles o lumpen-emprendedores

GUADALUPE CHIROTARRAB (IDAES, UNSAM/BECARIA FONDO NACIONAL DE LAS ARTES)  
12 DE JULIO DE 2016

---

La disociación entre el arte y el trabajo no es sólo un enunciado con aires románticos. Con el capitalismo, el ámbito laboral devino un terreno dignificante, alejado del arte en tanto práctica vinculada al uso del tiempo libre. El idealismo decimonónico en defensa de la autonomía del arte se cristalizó en imaginarios que enfrentan su valor simbólico al del trabajo administrado por las demandas de la economía. Hubo vanguardias artísticas que supieron señalar críticamente esta tensión al visibilizar sus condiciones de producción y circulación pero bajo el paradigma moderno, persistió la noción del artista concebido como un sujeto que sobrevuela las necesidades mundanas. Su figura, estetizada hasta lo maldito, modelizaba un territorio de libertad y hedonismo en sociedades sustentadas en el trabajo alienado. Esta idea tiene vigencia aún en las escenas artísticas con-

temporáneas, que a pesar de la profesionalización, el exitismo y su protagonismo en las “economías creativas”, continúan signadas por la invisibilidad de su dimensión laboral.

En este contexto, cuestionar la naturalización del trabajo inestable, precario y no remunerado en las artes visuales cobra especial sentido cuando el rumbo de las nuevas políticas culturales en Argentina vislumbra una predilección por las tendencias del *emprededurismo* predicado bajo las dinámicas de la economía neoliberal. Lejos de repensar y activar las tradiciones e identidades culturales desde el presente, las industrias creativas apuntan hoy a un futuro meritocrático, basado en la mercantilización de los bienes culturales globales bajo la hiper-flexibilidad de la vida, la intermitencia y el nomadismo requeridos por los mercados. Se hace necesario revisar este enfoque a la luz del funcionamiento actual de las redes del arte contemporáneo, la fragilidad laboral entre los artistas visuales locales, sus vínculos con las instituciones y su inserción en el embrionario mercado del arte nacional.

### Industrias creativas y autogestión

La idea de *industria cultural* introducida por Adorno y Horkheimer se amplió en las últimas décadas hacia las *industrias creativas*, una noción que abarca desde la producción masiva de contenidos para los medios tradicionales, internet, software, videojuegos y dispositivos móviles, hasta las prácticas del diseño, la música, las editoriales, el turismo cultural, la educación, la publicidad y las artes escénicas y visuales, determinando nuevas intersecciones de la cultura con la economía y la política.

En la actualidad estas áreas se vinculan con el desarrollo social y hay quienes sostienen que las ciudades con alta concentración de artistas, diseñadores, escritores y músicos tienden a alcanzar mejores niveles económicos. Sin embargo, estos enfoques entusiastas, que llegan incluso a considerar al consumo de bienes y prácticas culturales como alternativa posible para enfrentar o evitar crisis económicas, desatienden la contracara del desempleo y la precariedad laboral de los agentes culturales.

En los países industrializados, la creciente inestabilidad del trabajo artístico suele asociarse a las transformaciones del capitalismo, que fue pasando de una economía esen-

cialmente productiva hacia el posfordismo, basado en el capital financiero y el valor del conocimiento. De la mano del neoliberalismo, el Estado fue abandonando su rol de proveedor y administrador de la sociedad y dejó su lugar a iniciativas privadas. Las sucesivas crisis económicas activaron también redes sociales y culturales que buscaron reemplazar las estructuras de las instituciones tradicionales por proyectos temporales gestionados por artistas y profesionales independientes. Esta tendencia requirió de los agentes de la cultura nuevas formas de sociabilidad y de autogeneración de empleos en torno a plataformas que proveyeran oportunidades por cuenta propia.

América Latina se ve afectada también por estos movimientos internacionales, pero su desarrollo está atravesado por particularidades históricas, culturales y geopolíticas. En este sentido, las ciudades latinoamericanas integran una región subordinada respecto de la división del trabajo intelectual y los mercados del arte global, y cuentan con largas historias de fragilidad en el trabajo artístico que, sin embargo, no eclipsaron la potencia simbólica de sus producciones.

La conformación de sociedades elitistas y modelos económicos excluyentes, las discontinuidades provocadas por las dictaduras, la profundización de la desigualdades durante las décadas de los 80 y 90, el desinterés de los gobiernos neoliberales hacia la cultura y la investigación, y la consiguiente ausencia de instituciones públicas y privadas con recursos suficientes para el desarrollo de las artes, son sólo algunos de los factores asociados a esta situación geopolítica. Si bien entre los años 2000 y 2014 unos 100 millones de latinoamericanos salieron de la pobreza, según el Banco Mundial y el Centro de Estudios Distributivos, Laborales y Sociales, América Latina es la segunda región con mayor desigualdad luego de África Subsahariana. Éstos no son datos menores para abordar el asunto.

### **El artista autoexplotado, un modelo de máxima productividad**

La hiperactividad de las escenas culturales del capitalismo tardío suscitó varios diagnósticos sobre las formas de vida de los artistas, su reposicionamiento en la trama social y el surgimiento de nuevos agentes. Los neologismos que caracterizan a los artistas contem-

poráneos globales, tales como *do-it-yourselfers*, *networkers*, *prosumidores*, *entrepreneurs*, *lumpenfreelancers*, *knowledge workers* o *intermitentes*, son nociones que responden a esta transformación terminológica, económica y espacio-temporal. Los aspectos de la vida que anteriormente eran considerados externos a la economía como la comunicación, las relaciones sociales y la subjetividad, constituyen condiciones primordiales para la manutención y la generación de riqueza en el siglo XXI.

El “contenido cultural” vinculado con las actividades que usualmente no eran consideradas como trabajo, aquellas relacionadas a los imaginarios artísticos, las modas o la opinión pública, se produce bajo lo que Maurizio Lazzarato define como “trabajo inmaterial”.<sup>1</sup> Esta noción determina los contenidos informacionales y culturales de las mercancías que se retroalimentan por el consumo. Se trata de la producción de ideas, imágenes, formas de comunicación, afectos y relaciones sociales que incluye no sólo prácticas simbólicas y analíticas como las que realizan los programadores de software, asesores y analistas financieros, sino también una variedad de ocupaciones entre las que se ubica el trabajo de los artistas, agentes culturales y diseñadores. Una nueva economía de los servicios apunta a reorganizar la subjetividad de los trabajadores hacia una mayor productividad. Asociados a la flexibilización laboral, la forma reticular de las comunicaciones y el acceso a las tecnologías digitales, los procesos productivos tienden a sustentarse en el conocimiento y la creatividad. Según Michael Hardt, los modos de producción inmaterial estarían destinados a la generación de formas de vida:<sup>2</sup> aquí se entiende el capital, en términos marxistas, como relación social y la producción capitalista como la reproducción de relaciones sociales, por lo que asume un carácter biopolítico.

A su vez, el surgimiento de un nuevo *ethos* que en el pasado se limitaba a los comportamientos y valores de los artistas, músicos, escritores o científicos, parece haberse expandido hacia otros sectores del mercado laboral. Si bien la producción artística no ocupa un rol central de la economía global, Hardt señala que su “naturaleza performativa” tiende a instalarse hasta transformar los procesos de trabajo de una amplia gama de

1 Lazzarato, M. (1996). Immaterial Labor. En P. Virno y M. Hardt (Eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

2 Hardt, M. (s/f). Production and Distribution of the Common. A Few Questions for the Artist. Recuperado de <https://www.onlineopen.org/> (Consultado el 7 de febrero de 2016)

trabajadores.<sup>3</sup> De las prácticas productoras de ideas, relaciones y lenguajes surgen formas de *propiedad inmaterial* vinculadas a las patentes y los copyrights, términos habituales en las industrias cinematográfica, editorial, musical, farmacéutica, del software y de información genética, entre otras.

Es en este sentido que se puede pensar la práctica del arte como un patrón de comportamiento y el artista como un modelo asociado a las vidas de los nuevos trabajadores del capitalismo financiero. En tanto productores de un tipo de conocimiento de significativo valor simbólico, creadores de formas de sociabilidad y agentes independientes con habilidades múltiples, los artistas serían figuras ejemplares en la caracterización que Lazzarato hace del trabajador “polimórfico, auto-empleado y autónomo”.

La autogestión, el manejo del tiempo propio y la flexibilidad son algunos de los factores que corresponden con dicha economía basada en la fabricación de conocimiento y experiencias. Los efectos de este tipo de trabajo devienen en precariedad, movilidad y explotación, ya que su desarrollo dificulta progresivamente toda distinción entre el tiempo libre y el tiempo de trabajo. La vida se hace inseparable de lo laboral, una condición que encuentra sus ecos en la fusión entre el arte y la vida cotidiana. Desde tal perspectiva, el *emprendedurismo* funcionaría bajo los mandatos de una máxima productividad fundada en la eficiencia autogestiva que, ante el supuesto de libertad y la falta de recursos, suele resultar en autoexplotación.

Estas cuestiones se despliegan de un modo singular en las artes visuales. Más que nunca, los artistas contemporáneos deben tener capacidades que los ubican en las antípodas de aquellas vidas ociosas imaginadas en torno a la bohemia del siglo XIX. Lejos de ser homogénea, su labor no se acota a las habilidades con la materia, las formas y los cuerpos, el conocimiento técnico, la producción de imágenes o la búsqueda de sentido mediante asociaciones conceptuales. Actualmente, aquellos saberes coexisten con ocupaciones fundamentales para el desarrollo de toda carrera artística: la intensa gestión administrativo-burocrática necesaria para concretar proyectos expositivos, la permanente negociación con galerías, instituciones y agentes culturales, el requerimiento de estudiar

3 Hardt, M. (2005). Immaterial Labour and Artistic Production. *Rethinking Marxism*, 17 (2). Kalamazoo: Routledge.

arte en universidades y programas que validen la práctica y la instrumentalización de las relaciones sociales.

Durante las últimas décadas, parte de este trabajo profesionalizado se enfocó en la hiperconectividad de las redes digitales, la producción de proyectos para aplicaciones de becas, programas de estudio y residencias; la escritura de *statements* de obra para presentaciones; la promoción constante de actividades por las redes sociales; la confección de *flyers* y gacetillas de prensa; el intercambio con los diferentes agentes culturales; la gestión para la producción de exhibiciones; la publicación de catálogos y libros de artista; la participación en ferias y bienales; la actualización profesional mediante la asistencia a seminarios académicos y el trato comercial con galeristas y coleccionistas. Cabe aclarar que estas tareas son habituales en los artistas que logran insertarse en los circuitos de exhibición más activos, mientras muchos otros permanecen en instancias de prácticas más acotadas, ya sea por autodeterminación, la posibilidad de decidir sobre cómo vincularse con la escena artística que integran, o por la dificultad para acceder a los circuitos que anhelan ante la escases de espacios disponibles. Hay artistas visuales gestores, artistas montajistas, artistas críticos, artistas curadores, artistas asistentes, artistas diseñadores, artistas investigadores, artistas docentes, artistas galeristas, artistas escritores y artistas identificados por la superposición de dos o más de estos tipos, entre otros.

Contar con capacidades para gestionar la propia carrera implica también la habilidad de fomentar relaciones sociales con diversos sectores y el manejo de conocimientos técnicos y teóricos que permitan vincularse con un entramado complejo de colegas en competencia, agentes culturales, instituciones y poderes económicos e intelectuales.

Esta condición amerita identificar dentro de la labor de los artistas, un aspecto relacional basado en la motivación de los vínculos sociales y afectivos. La construcción de la propia imagen de un artista y la circulación de su obra por ámbitos que los validen es indisoluble de los intercambios que mantienen con los diferentes agentes, ya sean, galeristas, productores, curadores, críticos, coleccionistas, investigadores, educadores, directores de museos e instituciones y otros artistas, tecnólogos e intelectuales.

Ante la productividad autogestiva demandada por el trabajo inestable y la búsqueda de reconocimiento, es difícil distinguir las actividades sociales que conforman la práctica

artística, del ocio, el esparcimiento y la vida cotidiana. Si el trabajo sigue siendo entendido como un medio alienante en busca de un rédito económico y simbólico, las escenas artísticas son recodificadas para contener su propia satisfacción: trabajar como artista no implica necesariamente remuneración, la profesionalización no deviene en recompensa económica y la independencia laboral no corresponde precisamente con la idea de libertad. La connotación de autoreconocimiento implícita en la práctica del arte invisibiliza la relación que tienen los artistas con las propias condiciones laborales, lo productivo, lo redituable y el tiempo libre. Entonces, ¿cómo demandar remuneración por prácticas que no se asimilan desde una perspectiva económica del trabajo?

### **La escena argentina: informalidad laboral más allá de la expansión**

Tomando en cuenta este contexto, cabe preguntarse por las condiciones de trabajo de los artistas argentinos, tras quince años de una significativa expansión de las instituciones culturales, de un desarrollo de las ofertas de educación artística y de un crecimiento del mercado de las artes visuales.

Con la crisis de 2001, las dinámicas de organización colectiva se intensificaron rápidamente. La reestructuración social, política y económica bajo el kirchnerismo resultó en la multiplicación de espacios de formación artística, la apertura de nuevas galerías y salas de exhibición –muchas de ellas gestionadas por los mismos artistas–, la edición de publicaciones especializadas, el establecimiento de residencias artísticas y el surgimiento de un incipiente grupo de interesados en coleccionar obras de artistas para entonces denominados “emergentes”, en paralelo a la iniciativa del “barrio joven” en la feria arteBA –la principal instancia de comercialización de arte contemporáneo en el país–.

La apertura de instituciones a nivel nacional, tales como la sede del Museo Nacional de Bellas Artes en Neuquén, los museos de arte contemporáneo de Rosario, Salta, Misiones y la nueva sede del de Bahía Blanca; las sucesivas gestiones del MNBA posGlusberg, el relanzamiento del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y la apertura de los museos privados MALBA y MACBA, conformaron un nuevo mapa museográfico. Este desarrollo se articuló con el auge del mercado del arte internacional desde el año 2000 –hasta

la crisis de 2008– y los procesos de crecimiento urbano y *gentrificación*<sup>4</sup> en los que se despliegan múltiples circuitos de bienales, ferias, becas y residencias de artistas que consolidan las redes globalizadas del arte.

Sin embargo, el celebrable crecimiento de la escena local no implicó la regularización de las condiciones laborales de los artistas, ni desnaturalizó las formas de trabajo inestables y con baja o nula remuneración en el circuito artístico local. En la gran mayoría de los casos, el principal sustento económico de los artistas visuales jóvenes y de mediana carrera no proviene de la comercialización de su obra, ni de la realización de exposiciones. Por otra parte, lo más habitual es que trabajen en sus proyectos sin percibir honorarios ni subsidios e, incluso, sostengan económicamente la producción de sus exhibiciones que, muchas veces, incluye hasta los traslados de sus obras a los museos e instituciones públicas y privadas. Asimismo, la desigualdad de género sigue siendo significativa al analizar las posibilidades de desarrollo profesional. Cabe señalar que entre el total de los artistas representados por las galerías argentinas que participaron en la última edición de arteBA, el 60% son hombres.

El hecho de que a los artistas no se les pague por su trabajo forma parte de una cultura institucional que parece sostenerse en considerar a la oportunidad de exhibición como remuneración suficiente, basada en la connotación de gratificación personal y el reconocimiento simbólico. Por otra parte, el profundo desconocimiento por parte de la administración pública sobre cómo funcionan las economías de las artes visuales opera en desmedro de todo fomento y protección de esta actividad. Por dar unos pocos ejemplos: la aplicación del sistema de monotributo con sus condiciones vigentes en los artistas, cuando no cuentan realmente con referencias impositivas que contemplen sus formas específicas de trabajo y su inestabilidad en el mercado laboral implica, en la mayoría de los casos, que el pago sostenido del impuesto supere a sus ingresos anuales por venta de obras y actividades afines realizadas en condiciones informales; y el intento de implementar, desde 2015, un fallido Registro Fiscal de Operadores de Obras de Arte y regulaciones impositivas que estandarizan objetos y agentes muy heterogéneos e ignoran

4 Término que describe los procesos de transformación urbana en los cuales las poblaciones originales de barrios deteriorados son desplazadas por otras de mayor nivel adquisitivo, en simultáneo a la renovación arquitectónica sustentada principalmente por inversiones privadas.



el número irrisorio de coleccionistas y compradores de arte contemporáneo en el mercado interno, junto a la habitual falta de rentabilidad de las galerías jóvenes, también evidencia políticas que desalientan el desarrollo de un mercado que intenta dar sus primeros pasos en manos de particulares. Asimismo, los trámites kafkianos regulados por la Aduana para las exportaciones definitivas y los altos costos de despacho –en relación a los bajos precios de las obras– para realizar exportaciones temporarias, obstaculizan la promoción de artistas argentinos en exhibiciones internacionales, un factor clave en su posicionamiento.

La necesidad de regularizar los intercambios en las artes visuales es innegable aunque debiera implementarse, al menos, con conocimiento de causa. De lo contrario, lo que se logra es profundizar la informalidad. Los artistas, curadores, galeristas y gestores culturales independientes son algunos de los principales afectados por estas dinámicas. ¿Cómo operaría, entonces, una cultura del *emprendedurismo* para un medio sin instrumentos que protejan y fomenten la práctica artística y sus intercambios de bienes y fuerza laboral?

A diferencia de las escenas de la música o el cine, las artes visuales todavía no cuentan con entidad alguna que regule las formas de comercialización, proteja a sus productores y sus condiciones de trabajo. En este contexto, cabe mencionar que desde el año 2009, diversas galerías de arte contemporáneo se han agrupado para dialogar con organismos estatales respecto de las particularidades del mercado del arte ante el surgimiento de iniciativas del sector público. La ex Fundación ExportAR, actual Programa de Aumento y Diversificación de las Exportaciones (PADEx) coordinado por la Cancillería Argentina, desarrolla desde entonces un programa para financiar la participación de galerías argentinas en ferias de arte internacionales. Este proyecto ha sido significativo ya que los costos de los stands suelen superar ampliamente las posibilidades de las galerías argentinas cuya rentabilidad depende de la venta de obras que están muy por debajo de los precios que circulan en los mercados globales. Sin la imprescindible participación de las galerías en ferias de renombre internacional que funcionan como vidriera para los museos y curadores del todo el mundo, se socava el desarrollo de las carreras de los artistas y la construcción de valor de su trabajo. Con el reciente surgimiento de agrupaciones

de galerías locales<sup>5</sup> se articularon nuevas formas de diálogo entre los sectores público y privado que devinieron en acuerdos de cooperación para la participación de diversas galerías de Buenos Aires en ferias significativas de Río de Janeiro, Santiago de Chile, Lima, Bogotá y Miami, con vistas a más ciudades en agenda, entre otros proyectos. La misión de estas asociaciones, no sólo consiste en fomentar el mercado, fortalecer el rol de las galerías como promotoras culturales y formalizar su funcionamiento interno, sino que se propone colaborar con el diseño de políticas públicas mejor informadas para el sector de las artes visuales. Estos hechos incipientes en el ámbito local evidencian la necesidad de colaborar entre pares y articularse con el Estado para modificar las condiciones vigentes de la escena.

### La rentabilidad de lo invaluable

Al identificar la práctica artística con lo laboral cabe preguntarse qué tipos de valores produce ese trabajo y quiénes obtienen sus réditos. Las economías del arte se conforman por intercambios sociales, emocionales, simbólicos, intelectuales, tanto materiales como inmateriales. Sus redes, mayormente informales, no sólo movilizan objetos y acciones artísticas, sino fuerza de trabajo y relaciones sociales que ponen en juego modos de existencia. La expansión de incumbencias del trabajo artístico determinó un reposicionamiento social de la figura del artista, un modelo de identidad múltiple en el que conviven el imaginario de un trabajador profesional con el de un creador libre de toda exigencia. La naturalización del trabajo no remunerado en el arte puede vincularse a aquellos aspectos bajo los que se erige un carácter sagrado e invaluable. Tal idealización resultó conveniente, no sólo para la construcción de precios descomunales entre las élites del mercado del arte global a la que acceden unos pocos, sino para desatender las condiciones laborales de la gran mayoría de quienes conforman las escenas artísticas en desarrollo, una dimensión históricamente invisible. Esta situación en regiones de alta desigualdad termina por

<sup>5</sup> Entre ellas, cabe mencionar a *G.A.L.A.A.C.*, una asociación de galerías que funcionó entre 2009 y 2013; *Junta*, otra que operó entre 2014 y 2015; *Meridiano*, la reciente Cámara Argentina de Galerías de Arte Contemporáneo integrada por 38 galerías; y la conformación del Consorcio de Exportación *S.O.D.A.A.* creado como herramienta organizativa y asociativa en 2015.

restringir la posibilidad de trabajar como artista a sectores cuyos integrantes dispongan de tiempo para dedicarlo a prácticas no remuneradas y puedan, incluso, invertir dinero propio en la producción de obras, publicaciones y grandes exhibiciones, tras pagar las cuotas de universidades que los posicionen en sus carreras.

Pero además de tomar en cuenta las condiciones globales y el contexto nacional, parece necesario reflexionar sobre la capacidad de acción de los artistas en este escenario. Pensar qué tan funcionales son los artistas para la promoción del *emprendedurismo* es una clave para sentar las bases de las nuevas relaciones entre el arte y el trabajo. Las prácticas auto-reflexivas, expresadas en obras, acciones y proyectos como formas alternativas de micropolítica pueden operar sobre los imaginarios en torno al mercado laboral para exigir un territorio de valoración, protección y fomento del arte. Pero sólo a partir de una conciencia de sí como trabajadores, que no evada la responsabilidad social del arte y que relativice las falsas expectativas basadas en la autosuficiencia meritocrática, es que los artistas podrán distinguir la especificidad de su producción simbólica de la generación de valor económico.