

Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural

Karina Mauro

CONICET – Universidad de Buenos Aires / UNA, Argentina
karinamauro@hotmail.com

Los vínculos entre el mundo de las artes y el mundo del trabajo constituyen una problemática escasamente abordada por las ciencias sociales y las humanidades. A pesar de ser un fenómeno omnipresente en la historia, el ejercicio del arte y las condiciones en las que se desempeñan quienes lo practican no han sido aspectos que despertaran suficiente interés en intelectuales o científicos como para constituir un campo de indagación específico. En efecto, el pensamiento alrededor del arte usualmente versó acerca de la producción de sentido y las formas, procedimientos y materiales puestos en juego en las obras, al punto que, aun en la actualidad, las carreras terciarias y universitarias que se centran en su enseñanza y análisis rara vez incluyen algo más que estas preocupaciones en sus currículas. La caracterización de quienes ejercen actividades artísticas (cuyo reconocimiento como trabajadorxs es motivo de debate y polémica, cuando no de mero sarcasmo), sus condiciones de desempeño y las formas en las que obtienen los medios para su subsistencia son aspectos obturados en occidente. Desde la condena al usufructo de las actividades artísticas en la cultura griega hasta la desaprobación moral de seres destinados a la errancia y la marginalidad en el mundo rural feudal o el desdén por la falta de remuneración en la actualidad, la necesidad humana de arte ha coexistido con un desinterés por las condiciones materiales de la existencia de quienes lo producen. Quizá la hegemonía de los gremios en las ciudades medievales haya sido el período en el que lxs sujetos que ejercían dichas actividades fueron más reconocidos como trabajadorxs, a fuerza de la no existencia de una esfera artística autónoma y de su asimilación con otrxs artesanxs. El reconocimiento del genio artístico o de una cualidad diferencial en dichxs sujetos en los albores de la Modernidad constituyó la antesala de su salida al mercado y a partir de allí, una compleja mixtura entre obra, nombre propio, fuerza de trabajo, originalidad y

respeto por el gusto del público y por las exigencias de una infinidad de agentes intermediarios, marcó a fuego la conflictiva inserción de lxs artistas en la sociedad, que siempre oscila entre la fascinación y el desprecio.

Con poco más que estas constataciones, en 2014 iniciamos un recorrido grupal en el marco de sendos proyectos UBACyT: “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902-1955)”, durante los primeros tres años,¹ y “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura” en el período 2018 - 2019. El *dossier* que presentamos aquí² reúne algunas de las investigaciones realizadas en el marco de este último, además de trabajos de colegas invitadas.

Con el correr de los años, al reducido grupo inicial se le sumaron investigadorxs con trayectorias de formación diversas (especialistas en artes, en letras, abogadxs, sociólogxs e historiadorex, algunxs recientemente licenciadxs, otrxs cursando sus maestrías, doctorados o postdoctorados), que fueron abordando problemáticas vinculadas al trabajo artístico en distintas disciplinas y medios (la actuación en el teatro, la radio y el audiovisual, artistas de variedades, murguistas y artistas visuales, además del análisis de la presencia de trabajadorxs del colectivo LGTBIQ en las artes y la cultura, entre otros), y en diversas ciudades (CABA, La Plata, San Miguel de Tucumán, Jujuy, Montevideo). Estas incorporaciones, que continúan en la actualidad, promovieron y promueven una significativa diversificación del objeto de estudio inicial (la caracterización de lxs trabajadorxs del espectáculo desde una perspectiva histórica), corroborando con más énfasis, por consiguiente, nuestra hipótesis primigenia: la atipicidad de la tarea de lxs artistas y las consiguientes dificultades en el (auto)reconocimiento de lxs mismxs como trabajadores. ¿Lxs artistas no son trabajadorxs?

En este recorrido, hemos encontrado algunos antecedentes en la temática que caracterizaremos brevemente a continuación.

-
- 1 Que dio como resultado el *dossier* “Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 - 1955)”, publicado en el N° 27 de *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (Mauro, Coord., 2018, disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero27/seccion/190/dossier.html>).
 - 2 Que debe leerse en diálogo con el publicado recientemente en el N° 31 de la revista antes mencionada (Mauro, Coord., 2020, disponible en <http://www.telondefondo.org/numero31/seccion/208/dossier.html>)

Debates en torno al trabajo artístico

En las últimas décadas se ha registrado un considerable aumento de la importancia económica del sector cultural y por consiguiente, del empleo artístico, a nivel global (tal como lo señala Menger, 2006). El auge experimentado por las denominadas “industrias creativas”, ha promovido la aplicación de parámetros económicos a la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, en los que la creatividad se presenta como un factor clave para generar valor (Rovelli y Del Valle, 2015; Yúdice, 2002). Por consiguiente, diversas reuniones y documentos³ se han pronunciado acerca del potencial de la creatividad para producir riqueza y empleo, y del lugar que ocupan el arte, la cultura y la innovación “no tecnológica” en los procesos de desarrollo. En este mismo sentido, puede consignarse la actividad que realiza desde 1997 el Observatorio Cultural de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, que ha resultado en diversas reuniones y publicaciones, así como la enorme cantidad de oferta de carreras y titulaciones en “gestión cultural” (e incluso la propia imposición de dicho término) existente en la Argentina.⁴ Sin embargo, las condiciones laborales de quienes producen estos “bienes y servicios” no son un aspecto central en estas perspectivas, al tiempo que este extraordinario despliegue no redundará en una mejora en la situación de lxs artistas, así como la distribución de los recursos que generan dista mucho de ser equitativa o justa.

Ya en 1980 la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) emitió sus *Recomendaciones sobre la condición del artista*, en las que planteaba la necesidad de protección, seguridad y apoyo a lxs trabajadorxs culturales, postura reforzada en documentos posteriores que enfatizan el alto nivel de informalidad en el que se desempeñan (UNESCO, 2015, 2013). También la Organización Internacional del Trabajo (OIT, 2014, 2004) se ha interesado por la informalidad entre lxs artistas, a la que vincula con la atipicidad de su trabajo y con las condiciones actuales de contratación en las

3 Entre los que podemos mencionar *Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas*, documento de la UNESCO (2000), Conferencia sobre Cultura y Desarrollo celebrada en África en 1992, Conferencia Culture Counts, realizada en 1999 en Florencia, *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*, compilado por Bernardo Kliksberg y Luciano Tomasini (2000) que recoge los aportes surgidos del seminario que el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) convocó en París en marzo de 1999, entre otros.

4 Para profundizar en esta temática, ver Bayardo, 2020.

industrias culturales, al tiempo que advierte sobre los problemas de sustentabilidad de los proyectos autogestionados, cuyo número creció considerablemente en los últimos años. Por su parte, en 2006, el Parlamento Europeo elaboró el informe *The status of artists in Europe*, que se focaliza tanto en el trabajo independiente de lxs artistas como en las formas de su contratación, las asociaciones que conforman y su situación impositiva y de seguridad social, además de las posibilidades de su movilidad transnacional.

Lxs propixs artistas también se han expresado acerca de su situación en distintas partes del mundo. Además de la elaboración de informes,⁵ en el ámbito nacional podemos consignar la actividad del Foro Argentino de la Danza, que desde 2008 lleva adelante reuniones periódicas con el fin de promover la sanción de la Ley Nacional de la Danza y la creación de un sindicato específico, o los avances y conflictos suscitados en torno de la creación de la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes) en 2006, del resurgimiento de la UADAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades) en 2012, o de la sanción de la Ley del Actor en 2015.⁶

En este último año, y al igual que ha sucedido con otros sectores, la pandemia desatada por el COVID19 ha producido una parálisis casi total de la actividad artística. La grave situación que atraviesan lxs artistas en el mundo no sólo ha anoticiado a gran parte de la sociedad acerca de las circunstancias en las que realizan su trabajo aun en épocas normales, sino que le ha revelado su condición de trabajadorxs, merced a una serie de manifestaciones que en la Argentina van desde colectas para paliar los meses de inactividad hasta reclamos al Estado y a los medios de comunicación, disputas dentro de los gremios y una auténtica eclosión de agrupamientos “por oficio”. En efecto, en estos últimos meses han surgido o se han fortalecido numerosas asociaciones con diverso grado de formalidad que nuclean a trabajadorxs de las artes,⁷ todas las cuales han iniciado sus acciones con relevamientos y encuestas, en vista de la necesidad de conocer cuántxs son y en qué condiciones se desempeñan sus miembros.

Esto se debe a la significativa ausencia de indicadores, tanto oficiales como privados, respecto del desempeño laboral de lxs artistas. Baste consignar que en

5 Como “El escenario del trabajador cultural en Chile”, realizado por el Proyecto Trama-Red de Trabajadores de la Cultura en 2014, o el “Estudio y diagnóstico sobre la situación sociolaboral de actores y bailarines en España”, realizado por la Fundación AISGE (Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión) en 2016, entre otros.

6 Para profundizar en estos conflictos, ver Mauro, 2018.

abril de 2020, en medio del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio decretado en la Argentina el 20 de marzo, el SInCA (Sistema de Información Cultural de la Argentina, del Ministerio de Cultura de la Nación) lanzó la Encuesta Nacional de Cultura, que por primera vez estuvo enteramente dedicada al trabajo artístico. La misma se realizó vía web, de forma autoadministrada y voluntaria, para lo cual se apeló a quienes se autopercibieran como trabajadorxs artísticos, invocando una adscripción identitaria ambigua y problemática, sobre todo en los ámbitos autogestivos o en aquellos en los que se registra un alto nivel de informalidad y gratuidad. En cambio, no se solicitó compromiso alguno de parte de empleadorxs, contratantes eventuales o dueñxs de espacios artísticos o culturales, ni siquiera para la difusión de la encuesta entre sus artistas.

Consideramos que existen razones más profundas para la incipiente preocupación alrededor del trabajo artístico, más allá del entusiasmo y las advertencias en torno a la explotación económica de las artes y la cultura. No es casual que la caracterización de los artistas como sujetxs laborales haya venido de la mano del proceso de reestructuración productiva iniciado en los años 1970 (Antunes, 2009). En efecto, el paulatino pasaje de un capitalismo industrial a uno con mayor énfasis en los servicios, del que el citado auge de las industrias creativas es uno de los efectos, ha generado además un fenómeno inédito: que otros sectores del mundo del trabajo se enfrenten a situaciones similares a las que han padecido lxs artistas desde hace siglos, como la informalidad, la estacionalidad, la polivalencia, la precarización o la feminización. Esto ha dotado de mayor interés al análisis de lxs sujetos dedicadxs a la producción de bienes

7 Entre las que podemos mencionar a la Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA), la Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina (ADEA), la Asociación Argentina de Agentes de Prensa del Arte y la Cultura, PIT (Profesores Independientes de Teatro de CABA), Artistas Visuales Autoconvocades Argentina (AVAA) y la Asociación Civil de Trabajadores del Arte (ACTA). Estos agrupamientos se suman a los gremios y asociaciones ya existentes, como la Asociación Argentina de Actores (AAA), el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM), la Unión Argentina de Artistas de Variedades (UADAV), el Movimiento Federal de Danza, la Asamblea Federal del Tango y la Multisectorial Audiovisual (conformada por más de una docena de sindicatos del sector), además de las sociedades de gestión de derechos de autor y derechos conexos: ARGENTORES (Autores), SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música), AADI-CAPIF (Asociación Argentina de Intérpretes y Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas), DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) y la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes).

y servicios artísticos, lo cual pone en evidencia la necesidad de contar con herramientas conceptuales que propicien dicho abordaje.

Es así como, aun a pesar de no tratarse de un campo de indagación completamente constituido, la pregunta por el trabajo artístico ha ido aparecido en diversas investigaciones. De este modo, se han generado debates alrededor de la figura del artista como productor de mercancías que se retrotraen hasta el célebre capítulo VI de *El capital*, de Karl Marx, conocido como “inédito” (Duran, 2014), y que abren la discusión sobre el trabajo artístico como productivo o improductivo. Otras reflexiones se han dirigido a la economía de la cultura (Baumol y Bowen, 1966; Blaug, 2001), a la caracterización del mercado del arte y de la historia de su conformación (Furió, 2000; Shiner, 2001; Graw, 2015 [2008]) o al análisis de los diversos agentes que intervienen en el campo artístico y de las relaciones establecidas entre los mismos.

En este sentido, Pierre Bourdieu (1983, 1967) es, sin dudas, una referencia insoslayable. No obstante, su interés se halla en relaciones de dominación que van más allá de lo económico, planteando la autonomía relativa del campo cultural en función de la disputa entre sus agentes alrededor de un capital simbólico. La cuestión del desempeño laboral de los artistas no es una preocupación explícita en dicha obra. Lo mismo puede decirse de lo que plantean Horkheimer y Adorno (1998 [1947]) sobre la industria cultural en su célebre *Dialéctica de la Ilustración*, cuyo foco de análisis son sus efectos sobre las masas (como puede vislumbrarse en el análisis de la relación entre la figura de la *starlet* y las espectadoras), y no el desempeño de quienes intervienen en ella. Si bien estas obras inaugurales proveen importantes elementos para el análisis del desempeño artístico -al igual que la obra de Benjamin (2008 [1936]) respecto de las implicancias de la reproductibilidad técnica del arte- no abordan específicamente el trabajo de lxs artistas.

Nos interesa destacar aquí una serie de abordajes que toman esta problemática como objeto central. En primer lugar, debemos mencionar *Los mundos del arte*, el trabajo pionero de Howard Becker (2008 [1982]). Desde un enfoque conocido como “sociología de las profesiones” y con aportes provenientes del interaccionismo simbólico, Becker se aleja de Bourdieu cuando cuestiona la presunción de autonomía relativa del arte respecto de limitaciones organizacionales, políticas y económicas. El autor parte de lo que denomina un “antielitismo”, abandonando la postura tradicional que se centra en los grandes artistas y las grandes obras desde un enfoque estético: el autor considera al arte como un fenómeno social y focaliza su interés en todxs aquellxs sujejtxs que lo practican. Desde esta perspectiva, el artista deja de ser un sujeto excepcional iluminado, para insertarse en una trama de labor conjunta con otrxs trabajadorxs. De

este modo, la obra de arte constituye el resultado de la cooperación de tareas artísticas y no artísticas, partición que incluso puede variar a lo largo del tiempo. Dado que las formas de cooperación son rutinarias, se crean patrones de actividad colectiva que ahorran tiempo, esfuerzo y recursos, y que vuelven posibles las obras concretas, al tiempo que constriñen las posibilidades de creación. Estas formas se denominan convenciones y parte del acceso a la actividad artística consiste en el entrenamiento para aprehenderlas y para crear en diálogo con las mismas. En este sentido, consideramos por nuestra parte, que se torna fundamental el análisis del rol que ocupa la enseñanza institucional de las artes, cuya eficacia en la transmisión de dichas convenciones es muchas veces inferior a la práctica de las artes entre pares, lo que en algunas jergas artísticas se conoce como adquirir “el oficio”.

Becker denomina a la trama de cooperación “mundo del arte”, y lo define como la “red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que [lo] caracterizan” (Becker, 2008: 10). El mundo del arte constituye así la unidad básica de observación, con el fin de determinar la forma en que establece sus distinciones, sus tipos característicos de trabajadorxs, las tareas que cada unx de ellxs realiza, es decir, la división del trabajo inherente, y las convenciones que lo rigen.

Para el autor, la división entre actividades de apoyo y la reserva del título de “artista” para quienes realizan las actividades centrales en la producción de una obra de arte, conducen a la cuestión clave de quién es reconocido como artista y quién no. Afirma que dicho título honorífico constituye un entramado de cualidades y privilegios basados en la excepcionalidad y la reputación, por lo que la sociedad quiere asegurarse de que sólo alcancen esa posición quienes en verdad tengan el talento y la habilidad necesarios. A los reconocidos como artistas no se les aceptan actitudes incongruentes con dicha condición, es decir, aquellas que los asemejen a un/a trabajador/a cualquiera o que puedan vincularse con hábitos empresariales impropios. De este modo, la sociedad tiende a obturar la relación entre artista y trabajo, aspecto que hemos analizado en escritos anteriores (Mauro, 2018). Pero a pesar de la importancia de distinguir al/a artista de quien no lo es, Becker advierte que los mecanismos para hacerlo son ineficientes: ¿acaso basta la formación y el aprendizaje para reconocer a un/a sujetx como artista? ¿Son eficaces las estrategias basadas en

matrículas o títulos habilitantes para restringir el ejercicio de las artes? ¿O es el mercado el mecanismo que, en definitiva, termina imponiéndose?⁸

También la determinación de la condición de artista es problemática para Pierre-Michel Menger (2006, 1999), debido a que la autodefinición del sujeto como tal es controversial. Del mismo modo, afirma que en muchos mundos del arte la formación inicial es un dispositivo de filtrado imperfecto, ya que aprender haciendo juega un papel decisivo. De hecho, la formación no posee valor en el mercado de trabajo artístico, que es el objeto de las indagaciones del autor. Dado que existen pocas barreras para el ingreso de nuevas personas a dicho mercado, Menger caracteriza al artista como un proveedor monopólico imperfecto, que gestiona su propia carrera intentando expandir y controlar su trabajo. Además de la impredecibilidad y variabilidad del gusto del público, se enfrenta a una enorme competencia debido al exceso de oferta de artistas. Para el autor esto constituye un rasgo estructural ocasionado por el surgimiento y la expansión de un libre mercado de las artes, que conllevó a un desequilibrio entre una oferta de artistas que crece, no siendo así el caso de la demanda.

Nos interesa destacar, por nuestra parte, la extraordinaria transformación experimentada por la condición del artista quien, fundamentalmente en las artes del espectáculo, pasó de ser un/a sujetx marginal a constituir una figura objeto de las aspiraciones de gran número de personas. El rol jugado aquí por el mito del actor/actriz románticx como “monstruo sagrado”, reforzado posteriormente con el surgimiento del cine industrial y el culto a las estrellas, y exacerbado en la actualidad por el uso de las redes sociales, en las que ser mirado constituye un valor, debe sopesarse con el exceso de oferta de formación, tanto institucional como independiente, en el que lxs propios artistas desocupados se desempeñan como docentes.

8 En respuesta a la difícil situación de los artistas en el contexto de la pandemia comenzaron a circular en la Argentina diversas propuestas, que incluyeron la adjudicación de una renta básica o la creación de un sistema artístico homólogo a la Carrera del Investigador Científico del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), cuyxs integrantes se dediquen en forma exclusiva a la creación y la investigación en arte. Teniendo en cuenta que el número de científicos por cantidad de habitantes responde a estándares internacionales, ¿cuál sería el patrón a seguir en el caso de lxs artistas? ¿Cuántos actores, actrices, directorxs, diseñadorxs de iluminación, artistas visuales, músicxs, bailarinxs, etc. debe haber en una sociedad? ¿Cómo determinar quién y qué es un/a artista? ¿Es la autodefinición como tal un criterio válido? ¿Lo es la formación, la resolución de un comité de expertos, la opinión del público?

Como sea, Menger considera que el desempleo constituye un riesgo siempre latente entre lxs artistas, cuya magnitud es difícil de medir debido a que lxs mismxs superponen trabajos artísticos con empleos no artísticos, al tiempo que, agregamos, su autodefinición como tales no depende exclusivamente del ejercicio laboral. Esta situación beneficia a lxs empleadorxs, quienes gestionan el riesgo empresarial reduciendo los costes mediante la flexibilidad y la contratación de artistas por proyecto, lo cual se evidencia, por ejemplo, en la disminución de compañías, orquestas y elencos estables existentes. Lxs artistas, por su parte, deben multiplicar sus puestos de trabajo o emprender proyectos autogestionados que, detrás de una autonomía e independencia ilusorias, culminan muchas veces en situaciones de precariedad, aspecto analizado también por Isabell Lorey (2006) y que hemos caracterizado ampliamente en el caso de los actores y actrices del teatro alternativo porteño (Mauro, 2018).

Enrique de la Garza Toledo (2020, 2009), por su parte, propone un concepto ampliado de construcción social de la ocupación, más abarcador que el de mercado de trabajo, por lo que puede incluir formas atípicas además de otros agentes en la interacción entre oferta y demanda. De este modo, su definición de trabajo no clásico aporta algunas herramientas conceptuales aplicables al análisis del trabajo artístico.

Además de caracterizarse por sus diferencias con la noción clásica del trabajo -la contratación a tiempo parcial, la estacionalidad, la ausencia de un único empleador y de seguridad social, etc.-, el trabajo no clásico es aquel en el que se subvierten los conceptos de jornada y espacio laboral. No existe, por tanto, una separación de la producción respecto de la reproducción, por lo que el límite entre trabajo y no trabajo se vuelve difuso. Este es un aspecto cuya influencia en la desconsideración del desempeño artístico como trabajo es central, y en el que el rol jugado por el deseo y el placer puestos en juego en dicha actividad no puede desdeñarse. Las motivaciones subjetivas de lxs sujetxs que se dedican al arte inciden en la cesión que los mismos hacen, no sólo de su tiempo reproductivo (cuya transformación en tiempo productivo será uno de los hitos fundamentales y, acaso, inalcanzables, en su trayectoria), sino que además promueve la apropiación, disfrute o usufructo de los recursos generados por dicha actividad sin remuneración o retribución alguna.

Por otra parte, el trabajo no clásico también puede caracterizarse por la producción de símbolos. Estos pueden ser objetivados, poseyendo una existencia tangible más allá de quien los produce y quien los consume, lo cual permite su almacenamiento, reproducción y/o reventa, o subjetivados, por lo que quedan depositados en el/la destinatarix, sin existencia más allá de la interacción en la

que producción, distribución y consumo se hallan comprimidos.⁹ Esto nos coloca de cara a la diferenciación entre disciplinas artísticas en las que el trabajo resulta en una obra susceptible de reportar ingresos por ventas y/o derechos de autor y derechos conexos (obras visuales, musicales, audiovisuales, literarias) de aquellas que son meramente performativas y dependen exclusivamente del encuentro entre artista y espectador, limitando así las posibles fuentes de ingreso de lxs trabajadorxs (aspecto que en el último año cobró relevancia a nivel mundial con motivo del aislamiento ocasionado por la pandemia). Mientras que en el primer caso nos encontramos con figuras de artista más vinculadas a la administración de un producto material confeccionado en solitario (excepto en el caso de quienes intervienen en obras audiovisuales), en detrimento del agrupamiento entre pares y de la regulación sobre condiciones de trabajo que se tornan “personales”, en el caso de lxs actores, actrices, bailarinx, cantantes o intérpretes musicales, las formas de contratación y la situación en la que se desempeñan se vuelve un aspecto más ostensible.

No podemos afirmar, sin embargo, que aquello que realiza el trabajador del espectáculo sea algo completamente intangible. Consideramos que existe una relación material de dichxs artistas con su producción, que no se limita sólo a su capacidad de realizar una acción a la que pueda atribuírsele una cualidad artística, sino que implica también la lisa y llana forma: la forma de su cuerpo y, fundamentalmente, de su rostro (“marca” asociada a un nombre propio).¹⁰ Es en este sentido que la apariencia, la belleza, la atracción o sus contrarios (lo feo, la posibilidad de generar rechazo, etc.), lejos de constituir aspectos superficiales o accesorios del trabajo del/a artista, constituyen aspectos específicos y fundamentales, cuyas implicancias evidentes en el terreno laboral sería erróneo desestimar.¹¹

También pueden caracterizarse como trabajo no clásico aquellos servicios en los que el/a clientx o usuarix está implicadx en el propio proceso de produc-

9 En este sentido, debemos mencionar el trabajo pionero de Arlie Russell Hochschild (2003 [1983]) en torno a la producción de emociones con carácter mercantil, que dio lugar a una larga serie de investigaciones alrededor del denominado “trabajo emocional”.

10 Investigaciones vinculadas al trabajo estético (Wolkowitz, 2006; Witz, Warhusrt y Niskson, 2003) también han señalado la importancia de la reinscripción del cuerpo del/ trabajador/a en las reflexiones sobre la cuestión laboral.

11 Para profundizar en esta problemática, ver Mauro, 2018.

ción, ejerciendo, por lo tanto, un control sobre el mismo. Este tercer actor que interviene en la relación capital-trabajo siempre se encontró presente en el ejercicio de las artes, en tanto toda obra se dirige a un público o comprador, ya sea que el mismo se halle presente físicamente (como en el caso de las artes performativas) o como destinatario ideal o comprador potencial (en el caso de las piezas visuales, literarias o audiovisuales). En este sentido, pueden darse procesos de estandarización del cliente, lo cual constituye un motivo de reprochación en el campo de las artes, debido a que esta actitud de cálculo y previsión disminuye las cualidades artísticas del producto o de la performance, por lo que siempre tiende a ocultarse.

De la Garza plantea que en la interacción directa, trabajador/a y clientx pueden coincidir y cooperar o enfrentarse, sobreviniendo así el conflicto. Este aspecto nos interesa particularmente, dada la importancia creciente del encuentro entre artista y cliente/espectador fuera del ámbito estrictamente artístico. En efecto, uno de los indicadores del reconocimiento y, por consiguiente, del éxito laboral del/la artista es su abordaje en la vía pública por parte de quienes consumen su trabajo. Estos encuentros no se hallan regulados, no son remunerados y no existe capacitación alguna en los ámbitos formativos que preparen al artista para ello, aunque constituyen una tarea obligatoria, al punto que han dado lugar a una de las convenciones o estereotipos más socorridos en la jerga artística, como es la consabida sentencia del “artista que se debe a su público”. Participan de este desempeño, al que podemos denominar “extra-artístico”, la difusión de la vida privada con fines promocionales o la toma de fotografías con los espectadorxs (que pueden ser consumidores del trabajo artístico o no) a la salida de un espectáculo. Lejos de ser casuales, estos encuentros son organizados por los propios contratantes, pero no son pagos. En los últimos años este fenómeno ha cobrado singular importancia, generándose debates en los medios de comunicación respecto de lxs artistas que se niegan a otorgar su tiempo personal, catalogándose los como “poco profesionales” o “poco colaborativos” con las empresas contratantes y con sus propios colegas. Si bien esto se registra con mayor énfasis en las artes performativas, no es un fenómeno del todo ajeno a lxs artistas visuales o a lxs escritorxs cuando los mismos cobran notoriedad pública. En este sentido, coincidimos con de la Garza cuando plantea que en el encuentro trabajador-cliente, las regulaciones formales no son más decisivas que las implícitas.

Un campo de investigación en construcción

A partir de lo desarrollado hasta aquí, podemos afirmar que el desempeño artístico es un tipo de trabajo no clásico, que posee rasgos artesanales y en el que lo adquirido en la formación o la experiencia previa se pondera siempre con la situación concreta, dejando un gran margen a la improvisación. En este sentido, el mercado de trabajo artístico se halla fuertemente influenciado por cualidades distintivas y no estrictamente reproducibles de lxs trabajadorxs. Todos estos aspectos, sumados a la extrema aleatoriedad de la demanda, dificultan toda regulación y cualquier otro tipo de intervención de instancias externas al hecho artístico mismo. Esta impenetrabilidad es quizá uno de los motivos por los que las herramientas conceptuales propias del mundo del trabajo se adaptan dificultosamente al análisis del desempeño artístico, así como también de que existan tan pocas investigaciones que se hayan centrado en elaborar otras nuevas, específicas para tal fin.

Consideramos que esto no es posible si se parte de la indagación del arte como una totalidad indiscriminada. Por el contrario, sostenemos que es necesario caracterizar a las distintas culturas de trabajo artístico en función de las diversas disciplinas, circuitos y medios de producción, distribución y consumo. En efecto, cada uno de ellos posee sus propios agentes (artistas, técnicxs, productoxs, dueñxs de sala, marchantes, galeristas, críticxs, órganos de difusión, público, docentes, instituciones de formación, etc.), que deben ser caracterizados en función de sus rasgos distintivos, y de las relaciones que establecen entre sí y con el Estado.

En cada uno de ellos se ponen en juego imaginarios y vínculos específicos del cuerpo con la materialidad, con las técnicas y con las metodologías. Es así como se registra en la historia de Occidente una progresiva desvinculación del cuerpo en la manipulación directa de los materiales, lo que ha redundado en una jerarquización entre las artes que admiten desempeños más intelectuales que físicos, como las letras y la composición o la pintura y la escultura (en la que el/la artista puede delegar la ejecución de su diseño), por sobre artes performativas como la danza, el teatro, la ejecución de instrumentos y el canto. Estas últimas conllevan además el problema adicional de la imposibilidad de separar trabajadxr y producto, lo que ocasiona que los aspectos virtuosos de la performance no le sean atribuidos a quien la ejecuta (fenómeno que en trabajos anteriores hemos denominado “atribución selectiva” (Mauro, 2011)). Por tal motivo, se produce una división al interior de las propias artes performativas, en las que aquellos roles encargados de diseñar, conducir o tomar decisiones generales sobre el proceso creativo, fundamentalmente en función de los senti-

dos a transmitir, como el director teatral o musical, y el coreógrafo (además del dramaturgo, por supuesto), ostentan posiciones de privilegio.

Es en función de estos agentes, vínculos e imaginarios que pueden comprenderse las relaciones que se establecen entre capital y trabajo en cada una de las disciplinas y los circuitos artísticos. Distan de ser explícitas o claras, por lo que uno de los mayores objetivos de la tarea investigativa es intentar desentrañar cómo se genera la plusvalía en las actividades artísticas y qué agentes se la apropian, cuáles son las tensiones que se producen en el “asalariamiento” de lxs trabajadorxs de las artes (Bayardo, 1990), por qué la gratuidad del trabajo se vuelve inaceptable en un circuito pero no en otro, cuándo la falta de remuneración comienza a percibirse como problema y por qué y cuáles son los obstáculos que lxs propios artistas encuentran a la hora de pensar otras formas de distribución de los recursos.

Otro de los aspectos centrales que actúa como regulador último del mercado laboral artístico es, sin dudas, el reclutamiento de lxs trabajadores. Esto se debe a que es constante, no existiendo ningún mecanismo que garantice la permanencia de lxs artistas en el acceso al empleo, ni en el caso de aquellxs que gozan de un alto reconocimiento, dado que siempre puede perderse. En efecto, el/la artista necesita refrendar su propia condición una y otra vez, tanto de cara al público como a lxs posibles contratantes. Como ya mencionamos, el rol jugado en este punto por la cualificación o las titulaciones es de extrema debilidad, por lo que las redes de relaciones sociales, familiares, profesionales o todas las que puedan aumentar la posibilidad de ser reclutadx cobran una importancia superlativa. Estas redes actúan como factores de (auto)disciplinamiento y propician actitudes de (auto)precarización que es necesario comprender, dado que en muchos casos constituyen la explicación última para las decisiones que toman lxs artistas en solitario e incluso sus agrupamientos. En definitiva, el ejercicio de la actividad artística aun en condiciones de precariedad, informalidad y gratuidad, con el objeto de obtener placer, de realizar la propia condición de artista mediante dicho desempeño, o de obtener prestigio, reconocimiento o experiencia de cara a un posible reclutamiento futuro, son motivaciones que nunca pueden ser minimizadas en una investigación que haga de la especificidad del trabajo artístico su objeto de estudio.

Estos son algunos de los problemas y las preguntas que guían la investigación cuyos resultados parciales compartimos en este *dossier*. Esperamos que contribuyan a fortalecer un campo de indagación incipiente, en el que las voces de lxs investigadorxs son tan necesarias como la de lxs propixs artistas. Por supuesto, se trata de una labor colectiva que se encuentra en sus inicios y para la que todo aporte es importante. Como siempre mencionamos, durante la mis-

ma confrontamos nuestros avances en publicaciones y en reuniones científicas de carácter nacional e internacional, vinculadas con el mundo del trabajo, la antropología, la sociología, la economía, la historia, el cooperativismo y el sindicalismo, además del propio ámbito de los estudios de las artes. En 2019, además, hemos organizado y coordinado una mesa enteramente dedicada a la problemática en las XVII Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, realizadas en la Universidad Nacional de Catamarca (de las que este *dossier* constituye sus memorias), y haremos lo propio en el próximo 57º Congreso Internacional de Americanistas ICA2021, a realizarse en Foz do Iguazu, Brasil. Estas experiencias han contribuido y contribuyen a ampliar y reforzar nuestras hipótesis (de hecho, esta publicación surge de una de ellas), por lo que estamos muy agradecidxs con los comentarios y aportes recibidos de colegas investigadorxs y artistas, así como lo estamos con la Universidad de Buenos Aires, que financió la investigación, y con el Dr. Hernán Palermo y lxs editorxs de *RLAT*, especialmente con el Dr. Carlos León Salazar, por el espacio de publicación y la cuidada edición del presente *dossier*.

Por último, solo resta una consideración final. Creemos que una investigación de estas características, realizada en el marco del sistema científico nacional, no sólo debe contribuir a mejorar las condiciones de subsistencia de quienes se dedican al arte, sobre la base de su reconocimiento como trabajadorxs (condición existencial que seguimos considerando esencial) y de una distribución más justa y equitativa de los recursos que generan. Confiamos, además, en que si esto sucede, es probable que el arte deje de ser una actividad reservada a sujetos pertenecientes a sectores sociales que tengan garantizadas sus condiciones de subsistencia por otros medios, o que cuenten con las posibilidades económicas, educativas o sociales para lograr combinar su práctica artística con actividades que no lo son. En definitiva, nuestro objetivo último es que otros y otras que hasta ahora no lo han hecho (porque no lo encuentran posible, porque no lo consideran prioritario, porque no lo cuentan entre sus derechos) se conviertan en productorex de arte, sumando así más voces que expresen aquello que aún no hemos sentido, visto, escuchado y aprendido. En última instancia, ese sería uno de los más emancipatorios sentidos de la tan mentada unión entre el arte y la vida.

Bibliografía

- Antunes, R. (2009), “Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo)”, en J.C. Neffa, E. de la Garza Toledo y L. Muñiz Terra, *Trabajo, empleo, calificaciones*

- profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, Buenos Aires: CAICyT/CLACSO, 24-44.
- Baumol, W. y W. Bowen (1966), *Performing Arts: The Economic Dilemma*, New York: Twentieth Century Fund.
- Bayardo, R. (2020), Algunas coordenadas de la gestión cultural en la Argentina. Disponible en: <http://rgcediciones.com.ar/algunas-coordenadas-de-la-gestion-cultural-en-la-argentina/>
- Bayardo, R. (1990), Economía de la escena. Las cooperativas de teatro, *Cuadernos de Teatro* (8), 27-34.
- Bayardo, R. (1990), La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento, *Cuadernos de Teatro* (8), 35-40.
- Becker, H. (2008 [1982]), *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal: UNQ.
- Benjamin, W. (2008 [1936]), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México: Ítaca.
- Blaug, M. (2001), "Where are we now on cultural economics", en *Journal of Economic Survey*, 15(2), 123-143.
- Bourdieu, P. (1983), *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, P. (1967), "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, 135-182.
- Durán, J.M. (2014), Arte y capital. Releyendo el capítulo VI (inédito) de <<El Capital>>. Disponible en: http://informecapital.net/revista/?page_id=128
- Furió, V. (2000), *Sociología del arte*, Madrid: Cátedra.
- Garza Toledo, E. de la (2020), *Seminario de Trabajo no Clásico*, SOTRAEM - UAM Iztapalapa.
- Garza Toledo, E. de la (2009), "Hacia un concepto ampliado de trabajo", en J.C. Neffa, E. de la Garza Toledo y L. Muñiz Terra, *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, Buenos Aires: CAICyT/CLACSO, 111-140.
- Graw, I. (2015 [2008]), *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Buenos Aires: Mardulce.
- Hochschild, A.R. (2003 [1983]), *The Managed Heart, Commercialization of Human Feeling*, Berkeley: University of California Press.
- Horkheimer, M. y T. Adorno (1998 [1947]), *Dialéctica de la ilustración*, Madrid: Trotta.

- Kliksberg, B. y L. Tomasini, Comps. (2000), *Capital social y cultura: claves estratégicas para el desarrollo*, Buenos Aires: FCE.
- Lorey, I. (2006), Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. Disponible en: www.eicpcp.net/transversal/1106/lorey/es
- Mauro, K. (coord.) (2020), Condiciones laborales en las Artes y la Cultura, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (31), 109-185.
- Mauro, K. (2018), Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (27), 114-143.
- Mauro, K. (2018), “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño”, en G. Mateo y J. Méndez-Reyes (Coords.), *Dossier Juntarse para sumar: Cooperativas y asociacionismo en Argentina y México*, *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, (5), 38-48.
- Mauro, K. (2018), “La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires”, en Dasten J. V. (ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina*, Santiago de Chile: Universidad Católica de Temuco Ediciones / RIL Editores, 105-122.
- Mauro, K. (coord.) (2018), Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 - 1955), *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral* (27), 108-258.
- Mauro, K. (2011), “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”, en Larios Ruiz, S., *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*, México: Artezblai.
- Menger, P.M. (2006), “Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management”, en V. Ginsburgh y D. Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture*, North Holland: Elsevier B.V., 762-811.
- Menger, P.M. (1999), Artistic labor markets and careers, *Annual Review of Sociology* (25), 541-574.
- Rovelli, L. y D. Del Valle (2015), “Conocimiento, cultura y universidad. Transformaciones recientes a partir de las nociones y las políticas de innovación y desarrollo”, en Mauro, S., D. Del Valle y F. Montero (Comps.), *Universidad pública y desarrollo: innovación, inclusión y democratización del conocimiento*, Buenos Aires: IEC - CONADU / CLACSO, 152-171.
- OIT (2014), *Las relaciones de trabajo en las industrias de los medios de comunicación y la cultura*. Disponible en: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/-ed_dialogue/-sector/documents/publication/wcms_240703.pdf
- OIT (2004), *El futuro del trabajo y de la calidad en la sociedad de la información: el sector de los medios de comunicación, la cultura y las industrias gráficas*. Disponi-

ble en: https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/—ed_dialogue/—sector/documents/publication/wcms_192418.pdf

Sánchez Daza, G., J. Romero Amado y J. Reyes Álvarez (2019), Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México, *Entreciencias* 7(21), 69 -89.

Shiner, Larry (2001), *La invención del arte*, Buenos Aires: Paidós.

SInCA, Ministerio de Cultura de la Nación (2020), *Encuesta Nacional de Cultura. Caracterización de personas y organizaciones de la cultura en el contexto de COVID-19*. Disponible en: <http://back.sinca.gob.ar/download.aspx?id=2947>

UNESCO (2015). *Re/Pensar las políticas culturales*. Disponible en: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf

UNESCO (2013), *Informe sobre la economía creativa*. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000230576>

UNESCO (2000), *Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas*. Disponible en: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cultura_comercio_y_globalizacion.pdf

UNESCO (1980), *Recomendación relativa a la condición del artista*. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Witz, A., C. Warhurst y D. Nickson (2003), The labour of aesthetics and the aesthetics of organization, *Organization articles*, 10(1), 33-54.

Wolkowitz, C. (2006), *Bodies at Work*, London- Thousand Oaks- New Delhi: SAGE Publications.

Yúdice, G. (2001), *El Recurso de la Cultura*, Barcelona: Gedisa.