



La Gestión de las Artes Visuales: Artistas-etc., Gestiones Autónomas, Profesionalización y Trabajo en la Ciudad de Córdoba

**Visual Arts Management: Artists-etc., Autonomous Management, Professionalization
and Work in the City of Córdoba**

ILZE GABRIELA PETRONI

Universidad Provincial de Córdoba (Argentina)
ilze@upc.edu.ar

LUCAS MARTÍN PEREYRA

Universidad Provincial de Córdoba (Argentina)
lucas_pereyra333@hotmail.com

91

Recibido: 1 de octubre de 2022

Aceptado: 20 de noviembre de 2022

RESUMEN:

Esta ponencia introduce algunas consideraciones de índole teórica sobre la investigación titulada *Prácticas artísticas, profesionalización y trabajo: el caso de las gestiones autónomas de la ciudad de Córdoba (2015-2019)*. Es así que, en esta oportunidad, nos centramos en esclarecer brevemente las distinciones en torno a las categorías de trabajo, labor, empleo, actividad y desempleo; para luego describir –también sucintamente– las problemáticas que dificultan la precisión en el análisis del sector artístico-visual por parte de la administración pública (en sus diferentes niveles) junto con la incidencia de la educación artística en la formación profesional de su comunidad de estudiantes. En un cuarto momento nos detendremos a considerar algunas de las problemáticas de los espacios/iniciativas autónomas, los límites de la noción de “autonomía” y su vinculación con las prácticas artísticas.

PALABRAS CLAVE: gestión autónoma, artista-etc., trabajo, profesionalización, arte visual

ABSTRACT:

This paper introduces some considerations of a theoretical nature about the research entitled *Artistic practices, professionalization and work: the case of the autonomous efforts of the city of Córdoba (2015-2019)*. Thus, on this occasion, we briefly focus on clarifying the distinctions around the categories of work, labor, employment, activity and unemployment. Afterwards, we describe -also succinctly- the problems that hinder the precision in the analysis of the artistic-visual sector by the public administration (at its different levels) together with the incidence of artistic education in the professional training of its student community. In a fourth moment we will stop to consider some of the problems of autonomous spaces/initiatives, the limits of the notion of “autonomy” and its link with artistic practices.

KEYWORDS: autonomous management, artist-etc., work, professionalization, visual art.

1. Introducción y encuadre general de la investigación: preguntas, hipótesis y propósitos

A principios de siglo, Ricardo Basbaum propuso una distinción entre dos grandes tipos de artistas; distinción que continúa interpelando a la trama de agentes e instituciones que dinamizan las escenas locales artístico-culturales a lo largo y ancho del territorio nacional, incluida la escena cordobesa. El autor por entonces sostuvo que “cuando un artista es un artista de tiempo completo, podríamos llamarlo ‘artista-artista’; cuando el artista cuestiona la naturaleza y función de su rol, podríamos escribir ‘artista-etc.’” (2005, s/p).

Ahora bien, nos preguntamos por las razones que motivan esta suerte de desborde o expansión de los límites del accionar de las y los artistas hacia otras prácticas y experiencias vinculadas con la gestión cultural autónoma (independiente, autogestiva), la docencia (formal e informal), la curaduría, la crítica y producción discursiva, entre otras. Puesto en otras palabras: ¿por qué razones las personas artistas suspenden su obrar estético-poético y se ven llamadas a implicarse y habitar otros roles necesarios para la reproducción del campo artístico-cultural?

¿Será acaso porque realizan diagnósticos –más o menos *sui generis*, más o menos autoconscientes– del funcionamiento de sus propias escenas, escenas en las que se percibe que algunos de estos roles especializados aún no han emergido y, menos aún, consolidado? ¿Devenir artista-etc. no estaría vinculado al reconocimiento de la necesidad –y urgencia– de ocupar estas otras funciones para orientarlas, en primer lugar, al reconocimiento en términos de trabajo profesional? Y, en este sentido, ¿los artistas-etc. y particularmente los artistas-gestores no serían el resultado de una reacción frente a un estado de cosas que pretenden transformar a través de la activación de iniciativas autónomas cuyo propósito sería poner de relieve –ante otros agentes e instituciones– la urgencia por profesionalizar las prácticas artístico-culturales?

92

Estas preguntas se entraman con el despliegue y complejización del campo de la gestión cultural en Córdoba (República Argentina) durante las últimas décadas. Es por ello que proponemos un trabajo de investigación de índole sociológica que pose su mirada reflexiva en las intersecciones entre el desarrollo de la gestión cultural como campo profesional, la necesidad de su reconocimiento en términos de trabajo y la persistencia de los y las artistas-etc. junto con las iniciativas autónomas/independientes que se llevan adelante en esta escena local.

Nuestro propósito, entonces, es identificar problemáticas y desafíos comunes en el cruce entre gestión autónoma, auto-gestión, profesionalización y trabajo. El análisis abarca el período 2015-2019, con el fin estudiar los posibles avances en cuanto a las necesidades de desarrollo del campo artístico y las concreciones de los agentes, las que podrían impulsarlos a diseñar y poner en marcha distintas estrategias; que tomarían la forma de lo que se ha denominado economía cultural no industrial (Ardenghi, 2008).

Por tanto, al centrarnos en la problemática de las relaciones entre artes visuales, gestión y trabajo, las estrategias de construcción de las iniciativas/espacios autónomos/autogestivos, su durabilidad o estabilidad en el tiempo y el desarrollo profesional de sus integrantes, aspiramos a comprender y describir estas dinámicas y relaciones para aportar al conocimiento sobre la reproducción del campo artístico cordobés. En otras palabras: buscamos comprender en clave histórica y sociológica las derivas, contradicciones, tensiones, etc. entre la creación artística, la gestión artístico-cultural independiente y el mundo del trabajo de los últimos años en la capital provincial.

Ahora bien: para la presente comunicación nos centramos, en primer lugar, en esclarecer brevemente las distinciones en torno a las categorías de trabajo, labor, empleo, actividad y desempleo; para luego describir –también sucintamente– las problemáticas que dificultan la precisión en el análisis del sector artístico-visual por parte de la administración pública (en sus diferentes niveles) junto con la incidencia de la educación artística en la formación profesional de su comunidad de estudiantes. En un cuarto momento nos detendremos a considerar algunas de las problemáticas de los espacios/iniciativas autónomas, los límites de la noción de “autonomía” y su vinculación con las prácticas artísticas. Al mismo tiempo, compartiremos algunas temáticas surgidas por la participación de nuestro equipo de investigación en dos experiencias empíricas que dan cuenta de la complejidad del funcionamiento del campo artístico local.

2. Formas de intervención humana: la categoría de “trabajo”

Es necesario comenzar con el análisis de la categoría “trabajo” desde diferentes ámbitos disciplinares, para luego vislumbrar las posibilidades y formatos posibles en relación con las/los artistas y las prácticas que despliegan en la contemporaneidad.

Es así que en la concepción cotidiana que tenemos del trabajo es posible pensar lo como un mal, ya que este es percibido y representado –en sentido lato– como una actividad forzada. Y esto no es casual debido al origen etimológico de la palabra que deriva de *tripalium*, un instrumento de tortura de la Antigüedad. Sin embargo, cuando comenzamos a profundizar sobre el término podemos entender el concepto como constitutivo de la humanidad y, de esta manera, aquella condición trágica es al mismo tiempo nuestra potencia. De allí la necesidad de revisar el término “trabajo” en asociación con los sentidos atribuidos en la Antigüedad clásica, a partir de una perspectiva antropológica y del desarrollo del concepto moderno y económico del término.

Como primera distinción básica podríamos separar el trabajo del empleo y reconocer que el trabajo es una actividad humana no remunerada; por ejemplo, la acción de mantener una vivienda u ocuparse de la propia familia a través de tareas de cuidado. Aquí entra en juego el término “labor”, que en la Antigüedad clásica se entendía como el conjunto de actividades impulsadas por la necesidad, es decir acciones forzadas que sirven para conservar y reproducir el ciclo vital. En cambio, el empleo es la relación que vincula el trabajo de una persona con otra que remunera la actividad física y/o mental de la primera, dentro de una organización y con un marco jurídico, en el caso del empleo formal. El término empleo, entonces, puede relacionarse con el concepto clásico de labor ya que puede pagarse por un servicio destinado al cuidado y desarrollo de la vida.

Aun así, podríamos caer en la confusión de vincular el término empleo con otra noción de la Antigüedad clásica ligada a la acción humana, a la *poiesis*, esto es, a la fabricación de productos que no tienen que ver con la supervivencia y, bajo esta noción ingresarían –por ejemplo– la producción/creación de obras de arte. No obstante, en este punto debemos aclarar que la producción de bienes ¿especiales? como las obras de arte, que en principio no tienen la finalidad de servir como medio de subsistencia –por lo que no podrían ser consideradas resultado del empleo– pueden ser utilizadas como sostentimiento del mismo productor. En este sentido, estaríamos hablando de una forma especial de labor y en este caso sí, relacionarlo con el empleo. Por ejemplo: artistas que trabajan en relación de dependencia con un/a galerista, que están sujetos a la producción de sus obras y a las necesidades de sus clientes. Aquí se introduce la doble función del arte, como producción libre y como producción mercantil.

El último de los conceptos clave –además del de labor y el de *poiesis*– es el de *praxis*. En el repaso de estos términos que realiza Hannah Arendt en *La condición humana* (2009), la define como aquello que conforma la comunidad política de una sociedad, es decir, la acción impulsada por la palabra. A diferencia del esclavo que tiene voz, el ciudadano libre tiene la palabra. Esta es la tercera forma de intervenir en el mundo y teniendo en cuenta las tres nociones, podemos observar una mezcla de ellas en relación con el ámbito del trabajo en el arte. Esto es, la producción artística como sostenimiento de la propia vida, como producción libre y en una escala mayor, bajo la forma de una comunidad, que no solo vende/comercializa productos; sino que puede intervenir y señalar, problematizar y criticar aspectos sociales, culturales, políticos, religiosos, etc.

Una vez diferenciadas estas formas de intervenir en la vida –labor, *poiesis* y *praxis*–, podemos profundizar en la temática siguiendo lo propuesto por Aristóteles. Esto porque el filósofo griego distingue tres modos de vida que los hombres libres, es decir, los que estaban por fuera del ámbito de la labor y el trabajo, podían elegir:

Esas tres formas de vida tienen en común su interés por lo «bello», es decir, por las cosas no necesarias ni meramente útiles: la vida del disfrute de los placeres corporales en la que se consume lo hermoso; la vida dedicada a los asuntos de la polis, en la que la excelencia produce bellas hazañas y, por último, la vida del filósofo dedicada a inquirir y contemplar las cosas eternas, cuya eterna belleza no puede realizarse mediante la interferencia productora del hombre, ni cambiarse por el consumo de ellas. (Arendt, 2009, p. 26)

Estas formas delimitaron lo que se denominó como vida activa, vida verdaderamente libre. En tiempos del imperio romano, con el cristianismo, la expresión “vida activa” fue asociada a las actividades necesarias y mundanas, quedando así la contemplación, la vida contemplativa, como la única actividad verdaderamente libre:

Cualquier movimiento del cuerpo y del alma, así como del discurso y del razonamiento, han de cesar ante la verdad. Ésta, trátese de la antigua verdad del Ser o de la cristiana del Dios vivo, únicamente puede revelarse en completa quietud humana. (Arendt, 2009, p. 28)

Hasta la Edad Media, la vida activa nunca perdió su significado negativo, la superioridad de la contemplación radica en la comparación del universo, inmutable, autónomo, bello y eterno, con la minúscula escala del hombre que no puede intervenir en él. En este caso, siguiendo a Hannah Arendt en su análisis del concepto en la Antigüedad clásica, la vida contemplativa es posible gracias a la vida activa, en tanto mantiene al organismo vivo para la contemplación, y este es su único valor destacable. Es interesante comparar esta noción con la que dan Karl Marx y Friedrich Engels en *La ideología alemana*.

Hasta ahora el principal defecto de todo materialismo (incluyendo el de Feuerbach) es que el objeto, la realidad, lo que aprehendemos a través de nuestros sentidos, sólo es comprendida en la forma de un objeto de contemplación (...) y no como una actividad humana sensorial. (Marx y Engels, 1963, como se citó en Williams, 1997, p. 43)

Como podemos ver, para los autores la contemplación es una actividad y este rasgo aparentemente pasivo que estimula y posibilita la reflexión lo veremos más adelante en el tiempo –en la modernidad y sobre todo en la contemporaneidad– como un elemento clave a la hora de redefinir el

trabajo. El conocimiento por parte de los artistas y su trayectoria en los aprendizajes fue cobrando cada vez más importancia hasta el punto tal de expresar la necesidad de exigir el reconocimiento económico por estas cualidades “intangibles”.

En *El capital*, Marx (1999) da una definición antropológica del trabajo, explica que el ser humano usa su poder natural para transformar la naturaleza, adecuarla, darle forma para satisfacer sus necesidades. A diferencia de los animales que usan a la naturaleza, el ser humano proyecta el resultado en su mente, el proceso de transformación de los materiales transforma la propia naturaleza humana. Hegel (1994) en sintonía con Marx, también propone al trabajo como algo característico del ser humano, ya que es mediante esta actividad que el hombre deja de ser abstracto y deviene concreto, para tomar conciencia de sí mismo. Sin embargo, el trabajo aquí descrito como aspecto distintivo de lo que nos hace humanos, es negado con la revolución industrial, la división social del trabajo asalariado, en la explotación y enajenación del trabajo moderno aquella naturaleza intrínseca queda anulada.

Ahora bien, si hasta aquí hemos presentado un breve recorrido sobre las transformaciones en términos de significados y sentidos en torno a la categoría trabajo, en el próximo apartado nos detendremos en la problemática de la actividad y el desempleo, haciendo foco en las particularidades que estos asumen cuando nos referimos al arte y a la cultura.

3. Desempleo y actividad en las artes visuales

Debido a que el pleno empleo es algo difícil de concretar para cualquier país, ha surgido la necesidad de crear un tercer sector, entre medio de lo público y lo privado. Neffa (1999) en su artículo sobre actividad, trabajo y empleo –siguiendo a autores como Alain Lipietz– analiza la posibilidad y necesidad de este tercer sector social. Se entiende que el empleo no agota la realización de la actividad humana y la empresa mercantil no puede ser la única vía de socialización personal. Es por estos motivos que habría que ampliar el panorama del trabajo a otras actividades que no están contempladas dentro del marco del empleo asalariado y que, sin embargo, son actividades y servicios capaces de responder a necesidades económicas, sociales y culturales. De esta manera las organizaciones de tipo asociativo podrían trabajar en la denominada economía solidaria y dicha actividad debería estar subsidiada en cuanto al sostenimiento de su estructura. Sumado a esto –y en paralelo–, el desarrollo que ha tenido la industria cultural a partir del siglo XX, potenciada por las nuevas tecnologías, abre un espacio para una nueva economía que puede estar relacionada al tercer sector social, la economía de signos.

95

El siglo XX a través de la industrialización de la producción cultural, mediante la reproducción de obras creativas (...) permitió la transformación de productos culturales en producción mercantil simbólica. La cultura vista como mercancía es objeto de gran interés para los conglomerados globales del entretenimiento.

Este proceso de producción mercantil simbólica se desarrolla y expande en la contemporaneidad con lo que se ha denominado “economía de signos”. La imagen de los productos (...) es tanto o más importante que su materialidad. (Ardenghi, 2008, p. 82)

En este sentido las posibilidades se abren en cuanto a la necesidad por parte de los/las artistas independientes de ocupar distintos espacios, los que, aparentemente, las instituciones oficiales –como museos, centros culturales y salones, entre otros– no pueden contener o abarcar, sea por limitaciones presupuestarias, sea por limitaciones de infraestructura o por las políticas culturales y líneas editoriales que llevan adelante y que se encuentran desfasadas o en tensión con los requerimientos del sector productivo artístico.

Pero, además, con el desarrollo tecnológico de las redes sociales se potenció la visibilización y la conexión de distintos agentes para emprender diversos tipos de actividades como pueden ser: creación de grupalidades auto-gestivas, charlas / conversatorios, tutoriales, transmisiones en vivo, talleres virtuales, concursos, etc. Es decir, la digitalización de la vida habilitó otras estrategias para la activación de acciones, pero no resolvió la cuestión de fondo y esto –creemos– se vincula con la dificultad que tienen los Estados para analizar al sector artístico visual y, por lo mismo, de elaborar políticas públicas orientadas a su fomento y profesionalización. Sobre este punto nos detendremos en el próximo apartado.

4. Algunos problemas para el análisis del sector

El área en que nos enfocamos, el de las artes visuales contemporáneas, se encuentra dentro de lo que se denomina *industria cultural no industrial*, según la clasificación realizada por la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina (Ardenghi, 2008). Esta nomenclatura –en principio– da cuenta de la dificultad de reconstruir al campo artístico en términos de cadena productiva de valor tanto en términos absolutos como relativos.

Es así que uno de los principales problemas para censar a las personas que trabajan en artes visuales es el multiempleo. Los esfuerzos gubernamentales para analizar el sector que se llevan a cabo –en Argentina– mediante distintas instituciones como el Laboratorio de Industrias Culturales de la Nación y el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) y la Encuesta Permanente de Hogares (EPH), no logran dar cuenta de los trabajos secundarios que ejercen las personas ya que generalmente se registra el trabajo principal. Por ejemplo, muchas personas artistas ejercen la docencia formal en artes visuales como estrategia para mantener cierta seguridad económica, y en paralelo intentan desarrollar su actividad artística. Por otro lado, la actividad profesional en el área puede ser temporal, ya sea en la organización, montaje o difusión de una muestra, concurso o taller, etc. Además, debemos tener en cuenta que muchas veces los artistas no consideran su actividad como un trabajo, al hacer una división entre el mundo del trabajo y el campo del arte¹.

Por estos motivos, las instituciones mencionadas no dan cuenta de las particularidades de las prácticas de las artes visuales y de sus mecanismos de producción, circulación y consumo; particularidades que son precisas de transparentar para obtener datos significativos sobre el funcionamiento de dicho sector que no puede ser leído en clave de industria.

Asimismo, reconocemos otro momento en el que se indaga sobre la inserción profesional de la comunidad de graduados de carreras universitarias de perfil artístico (Ardenghi, 2008; Fernández B., 2010; Giboin, 2014); así como –más recientemente– observamos que diversos grupos vienen llevando adelante una serie de acciones tendientes al reconocimiento de las prácticas de artes visuales en términos de trabajo. Nos referimos a la creación, en 2012, de “Trabajadores de Arte – Acuerdo de regulación entre personas e instituciones de arte contemporáneo”, antecedente directo del Tarifario de Artes Visuales (TAV) publicado en septiembre de 2020 por Artistas Visuales Autoconvocados, Nosotras Proponemos y Trabajadorxs del Arte Feministas Córdoba, entre otros. Estas iniciativas, además, realizaron encuestas durante el contexto de Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) producto de la pandemia de la Covid-19.

¹ Véase Petroni, I. (2018). Apariencia de libertad: prácticas de gestión autónoma y sistema de arte contemporáneo. En Brendel, K. y Gonnet M. (eds.). *Lecturas sobre la modernidad estética: Apariencia estética y desdiferenciación artística. Actas del 1º Simposio Internacional 5º Encuentro de Investigadores*. Córdoba: Facultad de Ciencias de la Comunicación, pp. 123-131.

Que los agentes participantes intenten producir dimensiones e indicadores sociolaborales y económicos reforzaría la evidencia de que aún carecemos de información fehaciente sobre las características singulares que el campo de las artes visuales posee –como ya mencionamos– en términos de cadena productiva. Este hecho se profundiza aún más cuando nos detenemos en el conocimiento disponible sobre lo que llamamos gestiones autónomas de artes visuales, que principalmente intentan o bien conceptualizar aquellas experiencias independientes/autogestivas; o bien describirlas en clave socio-histórica en relación con su participación hacia dentro del campo artístico y su vinculación con la formación superior o universitaria en artes visuales (Petroni & Sepúlveda, 2011, 2013, 2014; Petroni, 2015, 2016, 2018; Fukelman, 2014; Zarauza, 2015, etc.).

Nos detengamos brevemente en el rol de la educación artística en la inserción profesional, para luego describir las problemáticas, tensiones y articulaciones entre artistas–etc. y gestiones autónomas como modalidad primaria para el ejercicio de la profesión.

5. El rol de la educación artística

En lo que respecta a la formación de profesionales con orientación en artes visuales, suele haber una confusión ya que muchos ingresantes a los profesorados, tecnicaturas y licenciaturas ofrecidas en la ciudad de Córdoba no distinguen bien las posibilidades que tienen las carreras en cuanto a sus perfiles de egreso. Algunas personas piensan que con una tecnicatura podrán ejercer la docencia en escuelas secundarias; y otras que ingresan al profesorado, luego de un tiempo, al ver las materias pedagógicas, se dan cuenta que en realidad quieren formarse como artistas y no como docentes. Sumado a esto no hay suficiente conciencia del hecho siguiente: no existe el título de artista, es decir, desde el comienzo, los y las interesadas no saben, lógicamente, cómo funciona el campo del arte². Al respecto cabe decir que la Tecnicatura en Producción Artístico Visual de la Facultad de Arte y Diseño en la Universidad Provincial de Córdoba, sí aclara en el alcance del título sobre la posibilidad de inserción como artista visual independiente en diferentes ámbitos culturales³.

Este año, durante la realización de la Jornada *Artes y Trabajo. Diálogos en torno a la Profesionalización Artística en Córdoba* realizada en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba), un grupo de estudiantes planteaba la necesidad de una formación profesional de artista, que fuera cubierta por los programas de estudios de las carreras. Esto dispara varias cuestiones: en primer lugar, vuelve a traer la clásica pregunta sobre

² Campo, término creado por Pierre Bourdieu, se refiere al conjunto de relaciones objetivas de fuerzas entre agentes e instituciones por el dominio de algún tipo de capital. Esto es: el campo es un espacio de juego cuya existencia depende de que haya jugadores dispuestos a jugar el juego.

³ Si bien en el Plan de Estudios se señala la importancia de “revalorizar y legitimar la tradición institucional de la formación artística académica y el perfeccionamiento del oficio” en un contexto o “escenario cultural cambiante en el que la producción artística (...) parece desatender la importancia del oficio poniendo en riesgo un factor central de la formación profesional del/de la artista”; al mismo tiempo reconoce la necesidad de dar cuenta de “las estrategias de abordaje de los circuitos posproducción y gestión” para que los y las egresadas cuenten con conocimientos, habilidades y/o actitudes para colaborar “en proyectos de gestión para (la) inserción y circulación de la producción artística en el medio cultural regional, nacional e internacional” a partir de su “participación en la planificación y organización” y de la “asistencia en la ejecución, asesoramiento y gestión en actividades vinculadas a su especificidad disciplinar en el ámbito público y privado”. En los hechos, solo un espacio curricular aborda estas cuestiones y el énfasis en la formación está puesto en la formación técnica. (Plan de Estudios, 2019. [Fecha de consulta: 3 de agosto de 2022]. Recuperado de: <https://upc.edu.ar/wp-content/uploads/2015/09/Resoluci%C3%B3n-Rectoral-N%C2%BA-0221-2019-Tecnicatura-Universitaria-en-Producci%C3%B3n-Art%C3%ADstico-Visual.pdf>)

¿qué es el arte? También, el interrogante sobre ¿qué es ser un artista? y, finalmente, la pregunta sobre si acaso, ¿la enseñanza del arte implica formar artistas?

Y estos interrogantes, en un mismo movimiento, se entraman con la necesidad de las facultades de artes de extenderse –todavía más– hacia la sociedad. Para ello, las Secretarías de Extensión promueven el establecimiento de vínculos efectivos con la comunidad y con otras instituciones de la sociedad civil. Esta expansión del ámbito universitario es claramente visible también en relación con los ejes y temas de investigación que se proponen, los que en su mayoría podrían denominarse como extra-artísticos. En otras palabras, no se ocupan de los temas al interior de la esfera del arte, sino hacia su exterior. Es así que, junto con las necesidades planteadas por los y las alumnas, en las facultades de arte y sus centros de investigación puede verse una fuerte necesidad de justificación del arte, por demostrar su importancia en cuanto a su utilidad.

Sobre estas necesidades habría que pensar si acaso la formación del estudiantado no constituye ya una suerte de extensión universitaria sobre la sociedad y, por otro lado, si no tiene un costado negativo el hecho de querer demostrar la utilidad de la institución y las disciplinas en cuestión, siendo que las cosas útiles lo son siempre en relación con otra cosa, y precisamente por eso, carecen de valor *per se*. Volvemos a lo dicho anteriormente: el arte como una producción libre, como un fin en sí mismo en cuanto a su realización y conocimiento, y el arte como un medio para sobrevivir, como producción para un mercado. Si bien las instituciones educativas no están orientadas directamente a la inserción laboral de su comunidad estudiantil, no es posible obviar el hecho de que la formación disciplinar, amplia y organizada, que ofrece la educación formal, puede convertirse en una preparación útil para los estudiantes, en torno a los diferentes caminos que puedan seguir: desde la docencia formal e informal, el desarrollo de iniciativas o espacios autónomos/auto-gestivos, la producción *ad hoc* de charlas, exposiciones, investigaciones, su inserción en el circuito comercial, la participación en concursos y salones, etc. Pero esta preparación profesional –que señala que a los y las artistas no *solo les basta con hacer arte*, no solo les alcanza con producir un *corpus de obra*– da cuenta que devenir *artista-etc.* sería un camino inexorable. Y es en esta intersección donde las problemáticas entre producción artística y gestiones autónomas emergen con mayor claridad.

6. Problemáticas de los/las artistas y los espacios auto-gestivos

Uno de los primeros problemas que surgen en el momento que un/a artista decide comenzar a comercializar su obra, trabajar para una galería como curador, exponer en un museo, etc. es el no poder presupuestar su trabajo, y en el peor de los casos, ni siquiera plantearse el cobro por el mismo. Como mencionamos en la introducción, el artista-etc., en general, se ocupa de varias cuestiones, posiblemente por una necesidad de empezar a recorrer un camino en el cual vaya adquiriendo experiencia y destreza, para finalmente ir posicionándose hacia dentro del campo artístico. Debido a esta necesidad de acumular capital simbólico⁴, los que aspiran a consolidarse, a menudo aceptan condiciones de trabajo que van en detrimento de la profesionalización del arte. Esto es, el trabajo sería pagado no con dinero, sino con la posibilidad de exponer y visibilizar sus obras. En este sentido existiría una necesidad de gremialización del sector que se ve contrarrestada por el discurso romántico del hacer artístico y del trabajo sacrificado. Este discurso es el que justifica y tensiona la propia situación de los artistas, es la “trampa” de trabajar de lo que les gusta. Una estudiante de artes visuales nos comentaba en la Jornada de Artes y Trabajo⁵

⁴ Según la definición de Bourdieu, sistema de conocimientos implícitos, signos, rituales y prácticas de honor que producen respetabilidad social.

⁵ Mencionamos ya que la Jornada *Artes y Trabajo. Diálogos en torno a la profesionalización artística en Córdoba* fue organizada por nuestro equipo de investigación en el marco de las aperturas a públicos de los proyectos

que el camino por el cual había empezado es el de las comisiones, pintaba por encargo. A veces lo que le solicitaban coincidía con lo que le gustaba pintar y otras veces no, en otras palabras, podemos ver cómo aparece aquella concepción del término trabajo como actividad forzada, en la que transforma lo que para el/la artista debería ser una actividad libre y placentera, en empleo.

A diferencia de otro tipo de artes, que podríamos llamar performativas y colectivas, como el teatro, el que en Argentina tiene su sindicato (la Asociación Argentina de Actores), las artes visuales son en general realizadas por artistas individuales, lo que dificulta las posibilidades de agremiación. Si al teatro podemos entenderlo en términos económicos como el ofrecimiento de un servicio, en el que el público paga por el acceso a la obra representada; las obras de artes serían productos. Es decir, entrar a una galería no se comprende como un servicio, en todo caso el servicio es el que hace la galería al artista y/o el artista al galerista, pero no al espectador. Esto tiene que ver con las escalas de producción, exhibición y función: se presume que el galerista necesita vender las obras de sus artistas y por esa razón no cobra entrada, en cambio la entrada a un museo con una escala mayor y otra función, que podríamos llamar de servicio, necesita para su funcionamiento, más allá del subsidio estatal y el aporte de los privados, el cobro de entradas.

Esta situación, como ya adelantamos, emergió con fuerza en 2020 como respuesta a estas necesidades e impulsadas, principalmente, por los problemas económicos ocasionados por la pandemia de la Covid-19, que evidenció la vulnerabilidad y fragilidad, en términos de reproducción material de la vida, en la que se encuentran sumidos tanto artistas-artistas, artistas-etc., como gestores, productores y demás agentes autónomos del campo artístico. Y si bien dicha vulnerabilidad no es novedosa, el hecho de que se interrumpiera abruptamente el conjunto de actividades artístico-culturales a escala mundial puso de relieve la urgencia de problematizar, en clave de “trabajo”, nuestras prácticas.

De allí la importancia del Tarifario de Artes Visuales, elaborado por distintos grupos: Nosotras Proponemos, Trabajadoras de Arte Feminista, La Lola Mora, Artistas Autoconvocados y la Agrupación de Artistas de Rosario. En esta propuesta se reconoce a las/los artistas como trabajadores de la cultura y por lo tanto se explica un cuadro tarifario que serviría como guía para establecer el precio a pagar para diferentes tipos de trabajo. Se consignan los montos a cobrar por muestras, aclarando si son de artistas consagrados o emergentes, si se dan en lugares centrales o independientes, si el trabajo se trata de una curaduría, una charla, taller, etc. Se argumenta que el trabajo que hay detrás de la posible venta de la obra queda, no solo invisibilizado bajo el encantamiento que produce el fetiche de la mercancía, sino que se entiende que el trabajo del/a artista es la producción de la obra, por lo tanto, el pago de ese trabajo se da en la venta de la misma. Por tal motivo es necesario empezar a visibilizar el trabajo de elaboración que se realiza previo a la concreción de una actividad. El problema con el tarifario de artes visuales es, precisamente, la definición o clasificación que hace de los y las artistas y espacios, sobre todo, teniendo en cuenta el carácter especulativo de cierto tipo de obras contemporáneas que podríamos definir como desdiferenciadas⁶, aquellas obras de arte que no se distinguen claramente de la realidad extra-artística. Este problema se hace evidente desde el primer momento en que estamos tratando de abordar al arte y al artista, lo cual ya es una problemática en sí misma.

En los circuitos de producción y consumo de las artes visuales, los y las artistas quedan sometidos a los criterios del mercado del arte, donde, como explica Karina Mauro, el reclutamiento es

CePIAbierto 2021-2022. Fue realizada el 5 de agosto de 2022 en el Centro de Producción e Investigación en Artes (CePIA) de la Facultad de Artes de la UNC y contó con la participación de más de 50 artistas de la ciudad. Además, la investigadora de CONICET, Dra. Karina Mauro brindó una conferencia sobre la temática.

⁶ Vattimo define a este fenómeno como la estetización general de la existencia.

permanente y sin reglas consensuadas. Habría que ver hasta qué punto la condición especulativa del arte desdiferenciado sirve como una herramienta, no nueva, pero aparentemente decisiva, para mantener en la arbitrariedad las reglas del mercado, el reclutamiento de artistas, el valor de las obras y de las trayectorias. Todos estos aspectos, que están a medio camino entre ser una estrategia por parte de artistas emergentes y el temor a no ser reclutados en un futuro, genera su precarización. Debido a esto, acceden a trabajar en condiciones que no se corresponden con un artista profesional consagrado. Esto es, básicamente, no cobrar por la exposición de sus obras, tener que realizar el montaje, gestionar el texto curatorial, entre otras cuestiones. Ser, en definitiva, un artista-etc. y no un artista-artista.

7. Artistas-etc., independencia y autonomía

Uno de los aspectos fundamentales en la configuración de los espacios auto-gestivos de artes visuales es la propia organización. Siguiendo la clasificación que hace Mauro (2018) para analizar los circuitos comerciales del teatro, podemos establecer un paralelismo entre los grupos auto-gestivos y diferenciarlos en independientes o alternativos. Alternativos serían aquellos que están abiertos a recibir subsidios estatales o aportes privados, en cambio los espacios independientes se mantienen sin esas conexiones, por lo menos en lo económico. Una vez definida esta característica lo siguiente suele ser una pretensión de horizontalidad, aunque hay una división de tareas —y por lo tanto una jerarquización— estas pueden ser compartidas o consultadas en un espacio deliberativo. Esta horizontalidad promueve el diálogo y conocimiento de las diversas áreas, lo que conlleva también el “riesgo” de reproducir lo que parece ser un mal necesario, la necesidad de saber un poco de los distintos trabajos que conlleva un espacio auto-gestivo, promoviendo además de los conocimientos, la posibilidad de precarizar el trabajo del artista.

En un conversatorio realizado en la Facultad de Arte y Diseño, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa Alcorta (ESBA Figueroa Alcorta, FAD, UPC) el 27 de octubre de 2021, sobre la muestra “Surfeando en *Lava_cuna*” de Departamento 6, Centro de las artes y los pensamientos autónomos que fuera realizada en el Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa (MEC), pudimos rescatar algunas concepciones interesantes en la relación que se da entre arte, gestión autónoma y trabajo.

La primera cuestión que surgió fue el tema de la autonomía y la independencia. El espacio se define como independiente del Estado (entendido como una dependencia no directa, ya que en última instancia todo depende del Estado) y las galerías de arte. Luego se habló de auto-reconocimiento y hetero-reconocimiento, lo que da paso al término de autonomía. Esta independencia y autonomía están posibilitadas porque el espacio en cuestión es un departamento, y su propietario mantiene el espacio por medio del trabajo en la docencia formal.

Independencia y autonomía son conceptos muy cercanos, pero para diferenciarlos podríamos pensarlos como diferentes escalas. Independencia se refiere a la libertad de acción, y autonomía a la capacidad de decisión. En teoría siempre hay independencia y autonomía, en el sentido de posibilidad, pero en la práctica, en el presente de cada persona, no hay libertad plena porque estamos condicionados por diferentes factores, por lo tanto, tampoco hay autonomía plena. Entonces, lo más preciso sería hablar de cierto grado de libertad y autonomía; o de autonomía relativa.

En términos estrictos, según Kant (1989), en *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, sólo hay autonomía de la voluntad cuando se actúa en base al imperativo categórico, es decir, al realizar una acción no solo conforme al deber sino por medio del deber. De otra forma sería actuar a través del imperativo hipotético, realizar una acción sólo para obtener algún resultado, esto es

la acción como un medio. A diferencia de esta, que es buena dependiendo del propósito, el imperativo categórico define la acción que es buena en sí misma, es decir, es un fin en sí mismo, se realiza por deber y no por un interés o inclinación, lo que la hace una acción correcta y universalizable. Cuando no es la propia voluntad la que se legisla a sí misma (imperativo categórico), sino que la ley la da un objeto, una inclinación, sea por premio o para evitar el castigo, la voluntad es forzada, la ley es impuesta y por lo tanto no es autónoma, sino heterónoma.

En este sentido, estricto, no parece que pueda hablarse de espacios autónomos porque muy posiblemente están creados por algún interés, cualquiera que sea este. Podríamos tomar como excepciones a aquellos espacios generados con una fuerte intención política, en otras palabras, que funcionen como una militancia, desde la cual lo que prime sea el deber de intervenir en la sociedad desde el arte. Estos espacios que podríamos denominarlos como políticos, no están exentos de ser heterónomos porque los intereses personales son difíciles de anular, pero cabe dejar el margen de duda en lo que respecta a su posible existencia. Hecha esta aclaración, mantendremos el concepto de autonomía usado cotidianamente incluso cuando la propia decisión sea basada en un imperativo hipotético.

8. Sobre la autonomía colectiva y la autonomía del arte

En la exposición mencionada y realizada por el colectivo Departamento 6, tanto en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” como en la ESBA “Figueroa Alcorta”, pudimos observar su metodología de trabajo. Se trató de una forma singular, si bien se exponían trabajos individuales, la curaduría los enmarcó de forma colectiva. La descripción y ficha técnica no eran individuales para cada pieza, sino que todo el montaje estaba bajo la firma de Departamento 6 y esta decisión fue posible gracias a la autonomía individual, al acuerdo que permite decidir en forma grupal. En otras palabras, a pesar de que el colectivo remarca la autonomía individual y la grupal como ejes fundamentales, vemos que no es necesaria tal distinción porque la autonomía colectiva sólo es posible si sus integrantes son autónomos. Si la dirección del espacio estuviera a cargo de un solo integrante, de forma no consensuada, ese individuo actuaría en representación de sí mismo y no del grupo.

Vemos la autonomía de sus artistas en la variedad de sus obras, la muestra tiene una impronta dadaísta y neobarroca, desmesurada en cantidad y en su morfología general. El espacio independiente tiene como criterio la aceptación de cualquier tipo de obra y estilo siempre y cuando se mantenga el respeto hacia el otro, esto es, se puede realizar una crítica, pero sin ofender las posiciones políticas y religiosas que puedan tener los demás.

Al ver la muestra, el modo de producir y curar que tiene Departamento 6, se pone de manifiesto la cuestión de la autonomía del arte. Como bien explica Adorno (2004), la autonomía del arte tiene un carácter doble, al ser artificio se coloca entre el sujeto que produce y lo natural, por lo que posee un lenguaje singular, un “contenido sedimentado”. La obra se diferencia del caos de la realidad extra-artística, pero al mismo tiempo proviene de allí, de lo empírico, del trabajo social. La astucia de ponerse una barrera (el arte por el arte) para saltarla (el avance dialéctico)⁷ sirve para esclarecer la paradójica conformación de las obras.

Por momentos la muestra es sostenida como arte sólo por la institución que la contiene, como sucede con muchos ejemplos del arte contemporáneo. Lo que nos lleva a la relación del espacio autónomo con los espacios oficiales. Departamento 6, surge según sus fundadores, por necesidad, por

⁷ La propuesta de Hegel, conforme a la cual la historia avanza de forma dialéctica, tesis, antítesis, superación.

no encontrar espacios para exhibir sus obras, lo que se acerca a las preguntas iniciales de nuestra investigación.

Esto se debe a que, incluso en los espacios no oficiales o independientes se requieren ciertos aspectos formales, lo que a veces no cuadra con el estilo dadaísta del espacio independiente. Sin embargo, esto no imposibilita la relación con otros espacios, siempre y cuando pueda darse una negociación, Departamento 6 está abierto al diálogo en ese sentido. Esto se manifiesta de forma exemplificadora en dicha exposición.

Además, cabe remarcar que el paso que da este espacio independiente para exponer en el museo de arte contemporáneo más importante de la ciudad de Córdoba, se da por una situación especial de conexiones. La muestra se hace por la conmemoración de los 125 años de la ESBA Dr. José Figueroa Alcorta, varios docentes, alumnos/as y egresados/as de esta institución participan activamente de Departamento 6. A su vez, el director del Museo Emilio Caraffa es docente de la misma institución educativa. Sin duda, estas condiciones han influido en las posibilidades de realizar dicha muestra, la cual da legitimidad y visibilidad al espacio independiente.

9. Consideraciones finales

De forma provisoria y resumida podemos concluir que no es solo la diferencia entre oferta de espacios y demanda de los mismos por parte de los y las artistas lo que genera la búsqueda de otros caminos de realización profesional. A este aspecto, sin duda importante, podemos sumar la toma de conciencia por parte de los y las estudiantes en lo referido a la preparación de la carrera de artista. Como mencionamos anteriormente, el/la estudiante a medida que avanza en su formación oficial, comprende que no se recibirá de artista, sino de licenciado, profesor, técnico, etc. Ante esta situación muchos/as se interesan en reproducir las modalidades existentes de los circuitos oficiales. En nuestra extensa tarea, que todavía falta seguir profundizando, vemos cómo los factores económicos y tecnológicos presionan y abren posibilidades para los emprendimientos individuales y colectivos.

En otras palabras, los factores fundamentales para nuestra investigación son aquellos que influyen o presionan para el desarrollo de las gestiones autónomas, factores ya mencionados: la política cultural del país, la educación artística (oficial e informal), la situación económica y social general, el avance de la tecnología y el desarrollo del campo artístico, que aunque es el resultado de la forma en que se interrelacionan los factores anteriores, su forma resultante determina los caminos y estrategias a seguir por todos los agentes involucrados en el campo. Hasta el momento, a pesar de las distintas herramientas que brinda el Estado municipal, provincial y nacional para impulsar a las artes visuales (ya sean premios, talleres, subsidios, plataformas digitales, etc.) vemos que no hay una política pública que vaya de forma precisa en dirección a la profesionalización de los y las artistas visuales. Y, como hemos exemplificado, vislumbramos que las gestiones autónomas y el devenir artista-etc. estaría directamente vinculado, por un lado, a una reacción frente a un diagnóstico –más o menos *sui generis*– del funcionamiento del campo artístico local, frente al cual estas iniciativas activan diferentes acciones orientadas al reconocimiento de sus prácticas en términos de trabajo.

Referencias Bibliográficas

- Adorno, T. (2004). Teoría estética. Madrid: Akal.
- Ardenghi, V. (2008). Arte, trabajo y educación. *Arte e Investigación*, 12(6), pp. 81-85.
- Arendt, H. (2009). La condición humana. Buenos Aires: Paidós.
- Basbaum, R. (2005). Amo a os artistas-etc. En R. Moura (Org.), *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte, Brasil: Museu de Arte da Pampulha. [En línea]. [Fecha de consulta: 15 de junio de 2020]. Recuperado de https://rbtxt.files.wordpress.com/2009/09/artista_etc.pdf
- Dalensson, P. (2021). AVAA: Avances y Proyectos para el 2021. Santiago de Chile: Artishock. [En línea]. [Fecha de consulta: 01 de julio de 2021]. Recuperado de <https://artishockrevista.com/2021/01/11/avaa-avances-y-proyectos-para-el-2021/>
- Fukelman, M. C. (2014). Exploración y análisis de la circulación del arte contemporáneo en espacios artísticos autogestionados de la ciudad de La Plata (2010-2016). *Arte e Investigación N.º 10*, pp. 134-139.
- Hegel, G. (1994). Principios de la Filosofía. Buenos Aires: Edhsa.
- Kant, I. (2005). Fundamentación de la Metafísica de las costumbres. Madrid: Tecnos.
- Marx, K. (1999). El capital. México: Fondo de Cultura Económica.
- 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*, 14(27), 114-143. [En línea]. [Fecha de consulta: 20 de febrero de 2021]. Recuperado de: <https://doi.org/10.34096/tdf.n27.5097>
- Neffa, J. C. (1999) Actividad, trabajo y empleo: algunas reflexiones sobre un tema en debate. *Orientación y Sociedad*, 1. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2021]. Recuperado de: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2956/pr.2956.pdf
- Petroni, I. y Sepúlveda J. (2011). Autónomos, no independientes. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2021]. Recuperado de: <https://curatoriaforense.net/niued/?p=1215>
- Petroni, I. y Sepúlveda J. (2013). Trabajar en arte contemporáneo. *Lindonéia* 2, pp. 85-88. [Sitio web caído].
- Petroni, I. y Sepúlveda J. (2013). Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas: Córdoba 2011. Córdoba: CF.
- Petroni, I. (2016). Exercício de desconstrução. Apontamentos sobre gestão autônoma e o campo artístico contemporâneo. En M. Pizarro Noronha (Comp.), *Gestão em arte e cultura: residências, experimentos e clínicas sobre gestão e economias da arte e da cultura* (pp. 35-59). Porto Alegre: Animal.
- Petroni, I. (2015). Estrategias de resiliencia: prácticas de gestión autónoma de arte contemporáneo en la Argentina post-crisis de 2001. *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo* 3 (1), 302-321.

Petroni, I. (2018). Apariencia de libertad: prácticas de gestión autónoma y sistema de arte contemporáneo. En Brendel, K. y Gonnet M. (Eds.). Lecturas sobre la modernidad estética: Apariencia estética y desdiferenciación artística. Actas del 1º Simposio Internacional 5º Encuentro de Investigadores. Córdoba: Facultad de Ciencias de la Comunicación, pp. 123-131.

Tomassiello, R. y Zani, V. (2016). Formación profesional e inserción laboral en artes, diseño y humanidades. Estrategias para una articulación efectiva. Huellas 9, 52-61.

Williams, R. (1997). Marxismo y Literatura. Barcelona: Península.

Zarauza, D. (2016). Pensar el arte como trabajo. La autogestión y nuevas posibilidades laborales para los artistas. Cuadernos de Antropología Social 44, 83-99.