



FAD UNAM
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

SOLICITUD PARA SER ARTISTA
(Construcción de la profesión de artista visual)

Tesis

Que para obtener el grado de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Rodrigo Adrián Galindo Frías

Director:

Licenciado Gerardo Medrano

CDMX 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a todos aquellos que contribuyeron para que este trabajo de tesis llegara a ser. Desde el primer maestro que aceptó guiarme a través de los problemas conceptuales de una investigación de este tipo hasta los últimos que, mediante sus concesiones y críticas observaciones, no me permitieron entregar un trabajo que no se desarrollara hasta sus últimas consecuencias. También deseo agradecer a las personas que desde el margen de sus responsabilidades burocráticas hicieron lo posible para que este proyecto escapara de la mera intención, llegando así a su realización final. De igual manera, no quiero dejar sin agradecer a todos aquellos que se involucraron con este texto tan sólo por el deseo de ayudarme a llevar a cabo una labor que consideraron digna de realizarse. Agradezco igualmente a mi familia que desde el principio me ha apoyado y lo seguirá haciendo en el futuro.

Índice

Introducción.....	6
1. Los modos de producción del arte en palabras de artistas y teóricos del arte.....	13
1.1 La utilidad del arte en Tania Bruguera e Hito Steyerl.....	14
1.2 El arte relacional de Bourriaud y el arte como filosofía de Hirschhorn.....	18
1.3 La autonomía del trabajo artístico en Alberto López Cuenca y André Gorz.....	22
1.4 El artista <i>ready-made</i> del colectivo Claire Fontaine y la democracia directa de Beuys.....	26
1.5 El <i>riyaaz</i> en <i>RAQS MEDIA COLLECTIVE</i> y el acto poético de Agamben.....	29
2. El trabajo artístico capitalista en la Ciudad de México.....	35
2.1 El trabajo de los artistas visuales de la CDMX en Néstor García Canclini.....	37
2.2 El trabajo artístico en el capitalismo de Marx.....	42
3. El trabajo en Hannah Arendt y André Gorz.....	47
3.1 La distinción entre labor y trabajo.....	48
3.2 El trabajo como una actividad autónoma.....	50
4. La enajenación en Marx.....	57
4.1 La enajenación del trabajo impuesto.....	58
4.2 Enajenación del trabajador como mercancía.....	60

5. El trabajo artístico puede ser enajenado.....	64
5.1 La enajenación del trabajo artístico.....	66
5.2 El trabajo artístico a la venta.....	70
5.3 La libertad del trabajo artístico.....	75
Trabajo artístico gratis.....	86
Apuntes en forma de cuentos y fábulas.....	89
Bibliografía.....	93

Introducción

Uno de los objetivos de esta tesis es demostrar que *el trabajo artístico puede ser enajenado*. Ésta es una posibilidad incómoda para quien busca un ideal de libertad relacionado con una forma de trabajo artístico que llena de íntima satisfacción a quien lo realiza y que también le ayuda a solventar sus finanzas. Se presenta una forma egoísta del arte: producto de un sistema de acumulación y competencia.

A lo largo de este texto se cuestiona cada elemento de la oración *el trabajo artístico puede ser enajenado*. ¿Qué es el trabajo? ¿Qué es el arte? ¿Qué es el trabajo artístico? ¿Qué es la enajenación? Incluso la palabra *puede* ocupa un lugar importante y adquiere valor como bisagra semántica para profundizar en cada una de las palabras enfiladas al principio.

En el primer capítulo se presentan perspectivas de distintos artistas y teóricos que reflexionan sobre la penetración del arte en la economía y viceversa. Conceptos de la economía como *utilidad, valor, trabajo e intercambio* son observados desde el campo mundial del arte. El mundo de la «composición» y «la apreciación» artística se funde en una ciencia de progreso y orden. Surgen preguntas como: ¿es útil el arte? ¿De qué manera trabajan los artistas? ¿Cómo se determina el valor de las obras de arte?

Después de una breve exposición desde el arte de los conceptos que se desean abordar, en el segundo capítulo se comienza por acotar la idea del trabajo artístico con información estadística de la condición económica de los artistas visuales de la Ciudad de México. Este texto surge al margen del sistema académico de la Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

Una vez concluidos mis estudios, fui empleado como asesor comercial bilingüe en una empresa colombiana de tecnologías y servicios. De allí salté a distintos empleos en busca del tiempo y dinero suficiente para poder trabajar en esta tesis. El empleo en su presentación más monstruosa dispone de mucho tiempo y voluntad personal a cambio de un salario simbólico. ¿Cuál es la relación de esto con el arte?

Este vínculo personal con el trabajo enajenado me hizo cuestionar mi concepción de arte y trabajo artístico. Considero la actividad artística como un trabajo en cuanto que es un consumo de recursos y tiempo en la producción de obras. Mientras más cercana es la relación entre las obras de arte y el mercado, más cercana es la relación del valor simbólico del arte con los valores del comercio. El arte tiene un precio y los valores artísticos son intercambiables por moneda de cambio.

Es en este acercamiento del valor simbólico del arte con los valores del comercio donde busco lo enajenado y perverso que puede hallarse dentro del trabajo artístico. Un diálogo de símbolos y afectos subsumido en fuerzas económicas. Espero profundizar en las ideologías que permean el concepto de *trabajo* para el individuo creador para sacar a flote puntos de debate.

La conclusión de la carrera ofrece una buena perspectiva para apreciar el panorama laboral del profesional de las artes visuales. ¿Qué lugar ocupa el artista en la sociedad? ¿En qué consisten sus responsabilidades con ésta? ¿Qué esperan los artistas a cambio de su trabajo? ¿Es el arte una actividad ociosa? Estas dudas llegaron al presente con mayor intensidad al finalizar mis estudios. No a todas estas preguntas se les brinda una respuesta: algunas permanecen abiertas para la reflexión personal del lector.

Cada productor decide por sí mismo la utilidad y necesidad de su arte. Existen varios enfoques para analizar éste; sin embargo, en la presente tesis considero dos. Por un lado, hay trabajadores creativos que encuentran su satisfacción en el comercio desmedido de precios estelares y fama de un mundo humano banal e individualista; por el otro lado están quienes se preocupan, como por obligación moral, por realizar un cambio social para el beneficio colectivo. Se presenta aquí un arte de la acumulación que da prioridad al objeto como mercancía,

así como un arte que busca maneras de distribuir la riqueza entre la sociedad.

El artista es percibido por un gran número de estudiantes de artes como un ser que alcanza la libertad económica y espiritual cuando puede *vivir de lo que produce*, por lo que se considera que el trabajador artístico goza de mayor libertad que el trabajador empleado. El trabajo libre se persigue por ser autónomo, por ofrecer la oportunidad de «ganarse la vida». Pero la libertad que brinda nuestra fuerza de trabajo también se puede encontrar en otros modos de ser.

Existe un ancestral conflicto entre el pensamiento y la realidad: ¿cuál es más importante? ¿Cuál existe primero? ¿Puede un ejercicio sobre la conciencia, un ejercicio de pensamiento provocar un cambio en la vida diaria? Esta tesis se vuelve necesaria en un contexto de incertidumbre, como lo es la conclusión de una carrera universitaria.

El plan de estudios para los alumnos de Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseños de la UNAM proporciona conocimientos y saberes acerca de los «aspectos fundamentales» de las artes tradicionales. En múltiples talleres se proporcionan conocimientos de las técnicas y herramientas tradicionales para producir con propiedad objetos artísticos bidimensionales y tridimensionales.

También se ofrece al alumnado un espacio para el aprendizaje de nuevas técnicas de la comunicación y la información, a la vez que se

brinda un lugar para la experimentación de técnicas digitales, espaciales y corporales. Todo esto acompañado de herramientas críticas para una reflexión apropiada sobre la «responsabilidad como futuro constructor del arte y promotor de la cultura en el desarrollo social, con una ética social clara y definida».

Es necesario colocar bajo una mirada crítica este plan de estudios. Se dedican cuatro años de preparación y educación para _____. ¿Qué tan adecuado es el perfil del egresado de la Facultad de Artes Visuales para su contexto social? ¿Para qué actividad se le entrena y capacita? ¿Se le enseña sobre su lugar y su labor en la sociedad más allá del comercio y la institución? ¿Cómo puede penetrar el trabajador artístico en el gran mercado laboral que ya existe?

Al hablar del trabajo artístico como una forma de trabajo enajenado se crea una oración dialéctica entre dos polos presuntamente opuestos. Tesis y antítesis que se conjuntan para llegar a una síntesis. El trabajo artístico enajenado como la antítesis del arte liberador. Toda autonomía entra necesariamente en relación con influencias externas. Todo «yo» en relación con «otro». Se dislocan las miradas que se dirigen entre sí el arte y la enajenación.

En este trabajo se diserta acerca de la utilidad de la profesión del artista visual y de las posibilidades de ser que se amontonan para ésta. Se analiza a continuación y por separado el trabajo artístico, el

trabajo por sí mismo, el Arte con su valiosa letra mayúscula y el concepto de enajenación que se encuentra en las entrañas de nuestras relaciones económicas.

Se sigue aquí una metodología de investigación basada en un análisis socio-histórico, un análisis formal o discursivo y una interpretación personal de la información. De manera más informal, la metodología que llevo a cabo comenzó con una exposición artística, una experiencia con el mundo laboral, una investigación teórica y la producción de obra. Se concluye después de todo esto con un cambio de perspectiva sobre la producción de arte. La obra plástica producida durante la investigación no se incluye en este texto debido a que sólo sirvió a manera de ejercicio personal para clarificar las teorías aprehendidas.

El arte como actividad laboral y profesional marcha en miríadas. Miles y muy distintas maneras existen de hacer y comprender el arte y sus diversos motivos en cada individuo. En algunos lugares arte y artesanía pasean juntos. En otros lugares el arte se esconde dentro de documentos. Son múltiples y únicas las maneras en que se trabaja con el arte, y sobre éstas se mantiene flotando una pregunta a lo largo de esta tesis: ¿qué desean los artistas a cambio de su producción?

Se presenta aquí una posibilidad para el arte: una actividad que nace de un verdadero sentir y que no puede ser comprada, contrapuesta

al trabajo forzado. Sólo el asalariado puede cubrir cabalmente todos los síntomas del virus de la enajenación, un trabajador que vende su fuerza y su tiempo «libre» realizando una actividad ajena a sus intereses personales.

El arte como trabajo es una manera de mediar la vida humana, de incidir y crear nuevas relaciones sociales y económicas. El artista como productor es idealmente propietario de su fuerza y medios de producción. Pero la posición del artista dentro del proceso de producción no es algo fijo.

Si alguien realizara un análisis de la situación laboral de los egresados de artes de la Ciudad de México podría revelar que, a pesar de que estos son dueños de su obra y medios de producción, también viven bajo una situación económica en la que dividen su día trabajando como empleados y obteniendo a cambio de ello pocos beneficios, prestaciones y salario, reproduciendo así un modo de trabajo precario. Este texto busca en la decadencia económica las conversaciones entre el empleado enajenado y el artista.

1. Los modos de producción del arte en palabras de artistas y teóricos del arte

¿Cómo es útil hoy el arte? ¿Para qué nos sirve? Tania Bruguera, artista cubana, nos dice que el arte es un espacio que no debe continuar enfocándose sólo en señalar problemas sociales sin incidir directamente sobre ellos; el arte es un espacio útil si propone e implementa soluciones. Para la artista Hito Steyerl, que reside en Alemania, el arte es una ocupación. Una actividad que no requiere un resultado. Una actividad incluso ociosa.

Para el artista Thomas Hirschhorn (Suiza) el arte y la filosofía son la misma cosa y el espacio museístico debe pensarse como un espacio relacional antes que como un espacio promocional. Nicolas Borriaud (Francia), ex-curador de arte contemporáneo en el Tate Londres, habla de un arte relacional, que acorta la distancia entre el arte y la sociedad y entre unos y otros.

El filósofo español Alberto López Cuenca decide no enfocarse en los productos ni en la figura del productor, sino más bien en las relaciones de producción que lo componen. Existen distintos modos de trabajar y para André Gorz, filósofo y periodista francés, el trabajo artístico entra en la categoría de trabajo autónomo, lo que genera

relaciones de producción particulares. ¿Cuáles son los modos de producción del arte? ¿Quiénes son sus agentes?

El colectivo francés Claire Fontaine concibe al artista como un objeto *ready-made*: seleccionado entre miles de otros que pudieron ocupar su lugar. Se empalma a esto la idea de Joseph Beuys (Alemania) de que el arte es una actividad social y horizontal que rompe jerarquías. Alcanzar el arte en la vida es un ideal espiritual y económico. ¿Qué es un artista *ready-made*? ¿Cómo se percibe el valor social del arte? ¿Qué significa que todos sean artistas?

El colectivo hindú Raqs Media piensa que la práctica artística se asemeja a la meditación y puede estar compuesta por los detalles más pequeños. Es un rechazo a la monotonía, un equilibrio entre el empleado que vive de día y el artista que vive de noche. Esta filosofía de la práctica se coloca en diálogo con el filósofo italiano Agamben para quien el arte es un acto de resistencia a la muerte y al mal gusto.

1.1 La utilidad del arte en Tania Bruguera e Hito Steyerl

¿Cuál es la utilidad del arte? ¿Cuál es el propósito del trabajo de los artistas? ¿Qué labor cumplen? Tania Bruguera define su propia utilidad del arte:

El tipo de utilidad de la que estamos hablando es la de la inmersión directa en la sociedad con todos sus recursos (...).

En vez de entrar al Louvre o a castillos debemos entrar a la casa de las personas, a sus vidas, ahí es donde se encuentra el arte útil. (Bruguera, 2011)

Se propone un desplazamiento del espacio artístico fuera de los museos y antiguos recintos de poder hacia los hogares. Planea un saqueo ilustrado en el que exige una utilidad del arte. Un arte que abandone los muros aristocráticos y que se distribuya racionalmente entre las personas en forma de acciones; «es transformar afección en efectividad» (T. Bruguera, Tania Bruguera, 2012).

La artista nos habla de un arte político cuya principal materia es el cuerpo social. Aquí la obra de arte no vale en cuanto a un precio o cualidades técnicas, sino en que pueda crear propuestas e implementar soluciones para problemas sociales. Ella nos dice: «... el componente utilitario que yo busco no está direccionado a hacer de algo que ya es útil más hermoso, sino por lo contrario, en enfocarse en la belleza de ser útil» (Bruguera, 2011).

Bruguera menciona dos ejemplos tomados del manifiesto de Arte Útil escrito por el artista argentino Eduardo Costa en 1969. Uno de estos trabajos consistió en comprar el metal que faltaba en los avisos de la calle en el área del Midtown de Nueva York, bajo gastos propios, y ubicarlos en los lugares correctos. Se pretendía que las señales que

dicen *E 42 St*, *E 51 St*, *E 49 St*, *E 45 St*, *E 44 St*, y *W 51 St* fueran consideradas como un trabajo literario de seis líneas (Costa, 1969).

Para Hito Steyerl el arte es hoy una ocupación, una actividad considerada fin en sí misma, que no crea un producto final necesariamente. Se ha dado un paso de la actividad productiva del trabajo hacia una manera de pasar el tiempo. «Es el paso de una economía basada en la producción a una economía impulsada por el consumo» (Steyerl, 2011). El arte como ocupación no busca concluir en un producto:

Ahora tiende a aparecer como una actividad o un performance.

Ésta puede ser tan interminable como los presupuestos forzados y los periodos de atención lo permitan. A la fecha, el trabajo artístico tradicional ha sido reemplazado por el arte como proceso-como una ocupación. (Steyerl, 2011)

¿Cómo es que el arte como una ocupación puede ser útil? Se trata de un tipo de ocupación que interviene y se integra en el tiempo y espacio en lugar de buscar bloquearlo o detenerlo. Es una manera de recuperar el espacio alienado a causa del mercado y las mercancías mediante la rearticulación del espacio petrificado por el precio. Es la estrategia de la mimesis antes que la oposición.

«¿Cuál es el espacio que debiéramos ocupar? Claro, en este momento abundan las sugerencias sobre la ocupación de los museos,

galerías y otros espacios artísticos...» (Steyerl, 2011). Pero el arte es más que los espacios que ocupa; «el territorio de la ocupación no es un mero espacio físico (...). Es un espacio de afectos, materialmente sustentado por una realidad desgarrada (...). Existe como una posible experiencia» (Steyerl, 2011).

Tanto Tania Bruguera como Hito Steyerl hablan de un arte que deshabita lo material para circular entre los afectos de la sociedad. Antes que recuperar museos o el espacio público proponen reconquistar las relaciones humanas. Para la primera, el arte tiene una forma carnal, un cuerpo que se hace útil; para la segunda, la utilidad del arte se encuentra en apropiarse del tiempo, alejándolo del consumo de las mercancías hacia los afectos.

La utilidad del arte es justamente su capacidad para ser una circunstancia inesperada que no puede ser medida ni cuantificada a pesar de los esfuerzos del espacio y el tiempo mercantil. Es una acción autónoma de celebración o de denuncia que no se interesa por utilidades económicas. Ésta se mimetiza con las relaciones de capital, se esconde en sus bolsillos y busca agujerearlos para que la riqueza se distribuya.

La utilidad del arte se encuentra en su capacidad para relacionar gente y para invitar al pensamiento a ser crítico, sí; pero a la par se encuentra en el plusvalor. El arte se vende como mercancía o

servicio y a cambio se proyecta percibir ganancias. Se encuentran dos maneras de ver la utilidad: una es la utilidad que genera plusvalor, la otra es la utilidad para crear vínculos humanos.

1.2 El arte relacional de Bourriaud y el arte como filosofía de Hirschhorn

El circuito del arte se entiende como la red de comercio que se extiende entre marchantes, casas subastadoras, coleccionistas, curadores, galerías, artistas, consumidores y demás. Dentro de este circuito se producen trabajos artísticos que no siempre concluyen con un objeto; la obra de arte no todas las veces se manifiesta como un producto comercial.

Los consumos y las necesidades van cambiando con la época. De la misma manera, así cambian nuestras relaciones sociales y nuestros modos de producción. ¿Cuál es la relación de algunos artistas con las instituciones de poder como galerías, museos y demás centros artísticos que han surgido? ¿Es el artista sólo una pieza que obedece a un engranaje blanco de galerías? ¿En qué consiste la autonomía del artista frente al complejo de instituciones artísticas?

Para Thomas Hirschhorn ser artista es más que exhibir productos a la venta. El trabajo artístico sirve para crear experiencias y no para producir piezas mercantiles. Dice: «Debemos liberarnos de las

exhibiciones. Odio y nunca utilizo el termino *show* en inglés; odio y nunca utilizo el término *pieza*. Nunca uso y odio el término *instalación*. ¡Pero quiero hacer un trabajo, un trabajo artístico!» (Hirschhorn, 2006, 155).

Si no está exhibiendo nada, si no hay pieza ni hay instalación, ¿qué produce su trabajo artístico? Con relación a lo que dice anteriormente Hito Steyerl sobre la ocupación, uno de los proyectos Hirschhorn, *Foucault Art Work*, es un trabajo que permanece en proceso y sin fecha de conclusión. Depende de que el artista encuentre «el tiempo, la energía, los lugares, los compañeros y el dinero [para mostrarlo]» (Hirschhorn, 2006, 154).

¿Para Hirschhorn qué es un trabajo artístico? ¿Por qué bautiza el trabajo artístico tras el nombre de un filósofo? A la vez que este proyecto ocurrió dentro del programa de exhibición Michel Foucault, afirma que dicho filósofo fue un artista y que su vida y trabajo eran obras de arte. Para Hirschhorn la filosofía es arte. «No conozco la filosofía de Foucault, pero veo su obra de arte» (Hirschhorn, 2006, 154).

No tengo que ser un historiador, conocedor o especialista para enfrentarme con obras de arte (...). En el proyecto *Foucault Art Work* hay más que una visión: hay un único compromiso. El compromiso de hacer una obra de arte. Está la afirmación

de que la obra de arte es filosofía y que la filosofía es una obra de arte. Debemos liberarnos de las exhibiciones (...). Quiero hacer una experiencia. Una experiencia es algo de lo que emerjo cambiado. (Hirschhorn, 2006, 154)

El artista dice que se ha percatado de que su presencia absoluta es necesaria y de que nunca debe estar solo (Hirschhorn, 2006, 155). Su trabajo artístico consiste en colocarse a sí mismo como eje generador de experiencias y modos de trabajar dentro del arte. Trabajos que ocurren mediante las relaciones entre público y artista. Esta imagen de artista dista de aquél que se encierra en su estudio a solas.

El trabajo artístico ha pasado de concluir en un objeto terminado al que se le coloca un precio a manifestarse como una continua manufactura de vínculos humanos. Se constituye como fábrica poética que se resiste a las ganancias y utilidades. Lo que se construye ahora es un espacio interesado en la discusión, reflexión y crítica. Un sitio de «encuentros, confrontaciones, producciones, pensamiento, más trabajo, pérdida, discusiones, amistades» (Hirschhorn, 2006, 155).

Para Nicolás Bourriaud «un arte que toma como su horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y el contexto social, más que la reafirmación de un espacio simbólico autónomo y privado»

(Bourriaud, 2006, 13), es un arte relacional. Se pretende desplazar el valor del trabajo artístico fuera de las instituciones hacia la trama social.

Esto ha provocado que la obra contemporánea se presente ahora «como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado» (Bourriaud, 2006, 14). El trabajo artístico se plantea como creador de experiencias y no de productos terminados. Dice: «Para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte es un intersticio social» (Bourriaud, 2006, 15).

Dentro del espacio museístico y de galerías de arte se incorporan trabajos artísticos que entablan un diálogo con los espectadores. El arte escapa de los muros hacia la trama social. Es como cuando la pintura al fresco, que gobernó milenios, escapó hacia la pintura al óleo sobre tela. Del muro al bastidor, un triunfo sobre la movilidad.

Hoy las galerías y museos no son meros mercados o aparadores de objetos decorativos y de lujo; se persiste en introducir reflexión y puntos de encuentro. Es un trabajo que se puede realizar fuera del taller, con herramientas tan múltiples que nunca deja de innovar y revolucionarse. Motiva la idea de que mediante el cambio de las formas del trabajo artístico se transformarán también los medios de distribución y de consumo.

Los medios de comercialización del arte no están limitados al trabajador; el espacio expositivo, generador y legitimador de arte también tiene un rol en la distribución del trabajo; así como también se requiere un público espectador. Pensar sobre el trabajo artístico conduce a pensar sobre su lugar dentro de la cadena comercial.

1.3 La autonomía del trabajo artístico en Adolfo López Cuenca y André Gorz

El trabajador del arte es más que un productor de objetos. Su contexto histórico presente le permite ubicarse dentro de varios circuitos predeterminados, pero también le permite reubicarse y desplazarse.

Evidentemente, el arte ha sido siempre una forma de producción pero el énfasis que la historia y la teoría han puesto en el resultado objetual y las cualidades formales ha tendido a soslayar las consideraciones sobre el modo de hacer artístico como una práctica social –a lo sumo, el quehacer artístico ha sido entendido en términos de la habilidad genial de un sujeto único. (Cuenca, 2012, 42)

El trabajador artístico que se preocupa por su modo de hacer evita ser solamente un productor que genera utilidades bajo una ideología económica de acumulación, y procura

Conformar relaciones sociales que no están fijadas a través de la producción y consumo de mercancías. Hay trabajo productivo –improductivo para la generación y acumulación de capital (...) esto no quiere decir que no produzcan nada: producen subjetividad, agencia o relaciones sociales, pero no generan capital. (Cuenca, 2012, 45)

Trabajar sin generar capital no significa realizar un trabajo improductivo, significa no generar capital. Muy al contrario puede ser un trabajo que derrocha en lugar de producir. «En tanto que la fuerza de trabajo es vendida para producir capital, refuerza la lógica del mercado y abdica de su posibilidad de producir otras relaciones sociales» (Cuenca, 2012, 44).

La forma de trabajo que se realiza para producir utilidades es una forma de trabajo que contiene una enajenación particular. El trabajador enajenado vende su fuerza de trabajo a cambio de un salario y renuncia a la distribución de las utilidades; esta fuerza de trabajo puede ser utilizada para producir cualquier cosa que requiera el comercio. «... no sólo el objeto, cualquier proceso o forma de hacer, cualquier práctica no productiva puede ser expropiada e inscritas en el proceso productivo» (Cuenca, 2012, 44). Alberto López Cuenca piensa en «la posibilidad del arte como una crítica al trabajo asalariado»

(Cuenca, 2012, 44), y quizá también haya que pensar en la posibilidad de que abandone el seno económico por completo.

¿Cómo escapan los modos de producción a la generación de capital? ¿Se debe dejar de producir objetos para cambiar las relaciones de producción? Pensar el modo de trabajo artístico conduce a pensar en las relaciones sociales dentro de las cuales ocurre. Los modos de distribución y de consumo afectan de manera determinante las relaciones económicas-sociales.

André Gorz distinguía tres tipos de trabajo: uno dedicado a la esfera económica, otro para el cuidado de uno mismo o trabajo doméstico, y el tercero, donde incluyó al arte, consiste en actividades autónomas, «... actividades que para sí mismas son su propio fin. El sujeto hace en ellas la experiencia de su soberanía y en ellas se realiza como persona» (Gorz, 1991, 215). La satisfacción en la acción; se prescinde del comercio del resultado.

Cambiar los modos de producción no consiste en dejar de crear objetos, sino en dejar de vender y comprar. Una actividad autónoma para Gorz es más que la independencia de comercio.

Se precisa además que no sean necesarias: que no las motive ninguna otra cosa que no sea el deseo de hacer nacer la Verdad o la Belleza o el Bien. Es preciso (...) que remitan a una elección consciente a la que nadie obliga. (Gorz, 1991, 216)

Nos da como ejemplo un grupo de personas que:

en lugar de comprar el pan por poco dinero en la panadería, se asocian para instalar un horno de leña y fabricar, durante su tiempo libre, pan biológico, se entregan (...) a una actividad autónoma: ese pan es un producto facultativo, han elegido fabricarlo por el solo placer de hacerlo (...) de acercarse a una perfección cuyas normas han definido ellos mismos. (Gorz, 1991, 216)

En este sentido, «cada pan tiene más de obra que de producto; el placer de aprender, de cooperar, de perfeccionar, es preponderante y la preocupación de alimentarse, subalterna» (Gorz, 1991, 216). El arte contiene un «valor incommensurable incluso cuando el público lo “remunera” mediante un pago que no tiene nunca el sentido de una compra» (Gorz, 1991, 215). Pagar por una obra no es comprar los afectos que ésta produce.

Describe la actividad económica en esencia opuesta a la actividad autónoma, ya que al tener como fin el intercambio mercantil, «relativiza y contamina el valor intrínseco, incommensurable, de la acción o de la obra» (Gorz, 1991, 215). Sin embargo, precisa que esta actividad económica «puede incluir –cuando es cooperativa, auto-organizada, autogestionada- unas dimensiones de autonomía que la hagan placentera y divertida» (Gorz, 1991, 217).

En otras palabras, la obra de arte puede introducir autonomía y crear distintas relaciones de producción dentro de la estructura económica. La autonomía se desplaza entre los polos positivo y negativo. Se entiende también que la creación de objetos artísticos no es un impedimento para crear nuevos modos de trabajo y de producción, pero tampoco es el objetivo principal.

1.4 El artista *ready-made* del colectivo Claire Fontaine y la democracia directa de Beuys

El Colectivo radical Claire Fontaine existe para crear conflicto y resistencia desde el interior del diagrama comercial al que pertenece. Propone el concepto del artista *ready-made* en alusión a los artistas Duchamp y Andy Warhol. Un artista seleccionado entre miles de otros, moldeado por las exigencias del mercado.

Ya no el objeto que descontextualiza, ni las instalaciones que fabrica con elementos ordinarios. Es el gesto de querer producir una obra “original” lo que transforma a los autores en múltiples de *subjetividades cualesquiera (...)*; todos somos artistas *ready-made (...)* como un objeto vulgar, privado de uso y declarado objeto de arte: *subjetividades cualesquiera, supuestamente artísticas.* (Claire Fontaine, 2010, 52-53)

El hecho de decir que es una artista *ready-made* entre otros significa por ejemplo que nunca dirá “estáis jodidos, nosotros tenemos razón”. ¿De qué serviría? ¿Te gustaría que se uniera a ti gente que desprecias? ¿Te gustaría que la gente se convirtiera a tu posición política o artística gracias a la admiración que te manifiestan? ¿Porque interiormente se sienten inferiores y querrían ser como tú? Claire Fontaine trata de producir relaciones horizontales... (Claire Fontaine, 2010, 30)

Al ser *subjetividades cualesquiera* somos como páginas en blanco en las que se puede escribir cualquier historia (la de Eichmann, la de un gran artista, la de un empleado sin vocación)... (Claire Fontaine, 2010, 56)

La supuesta singularidad del individuo desaparece dentro de múltiples relaciones de poder que operan sobre él. ¿Qué tan cotidiano o qué tan excepcional es ser artista? Para Claire Fontaine lo colectivo subsume a lo individual. «La obra de construcción del ser ha sido siempre una cuestión colectiva, una cuestión de interferencia y resistencia, de la distribución de competencias y la división del trabajo» (Claire Fontaine, 2010, 41).

Este colectivo ha dicho que no pretende crear obras que provoquen una revolución del ser de los espectadores. Más bien esperan

que la revolución llegue de otro lado, mientras que desde el arte preparan y mantienen el terreno. Su propuesta más íntima es la huelga humana, cuyo «objetivo es la transformación de las relaciones sociales informales que constituyen la base de la dominación» (Claire Fontaine, 2010, 62-63). Reconquistar las relaciones humanas.

¿Cómo se presenta la huelga en el arte? Se resiste a ser objeto económico que no sirve más que para ser comprado. Alejarse del mundo de los objetos y de las mercancías significa alejarse del mundo de los hombres, justamente para poder habitar de manera diferente las relaciones humanas.

Joseph Beuys fue un importante artista y el rastro de sus obras continúan entre algunos. Hace casi 50 años, su *democracia directa* consistía en una acción de educación y formación de conciencia: «Una escultura social, resultado de una comprensión más amplia de la labor del arte. En la que cada persona se convierte en creador, escultor o arquitecto del organismo social» (Beuys, 2005, 125). El arte se presenta como la vía hacia la verdadera democracia, como una fuerza política productiva.

Si bien para Claire Fontaine la revolución viene de fuera, para Beuys el arte es el lugar donde comienza. «Sólo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil que continúa tambaleándose en un línea de muerte: hay que dismantelar

para poder construir un ORGANISMO SOCIAL COMO UNA OBRA DE ARTE» (Beuys, 2005, 125).

Beuys pensaba que la verdadera labor del arte era sobre la conciencia de las personas. Más que una labor de comercio, una percepción y liberación del espíritu que «carga consigo no sólo la revolución del concepto histórico burgués del conocimiento (materialismo, positivismo), sino que también de la actividad religiosa» (Beuys, 2005, 125).

1.5 El *riyaaz* en *RAQS MEDIA COLLECTIVE* y el acto poético de Agamben

El colectivo Raqs Media, afirma que la mayoría de artistas son también empleados oficinistas en conflicto por hacer conciliar las obligaciones laborales con el deseo de producir arte. «La esfera profesional del arte contemporáneo subsiste dentro de una economía más grande de producción de bienes culturales materiales e inmateriales (...). No se pone en duda que gran número de personas entrenadas en las facultades de artes terminan como trabajadores asalariados» (Raqs Media Collective, 2009, 72-73). Raqs Media pone sobre la mesa la profesión del artista contemporáneo.

Es necesario encontrar maneras para negociar con la presión que ejerce un mundo globalizado e industrializado. «Para un artista no

puede haber una separación rígida entre ser alguien y aprender a ser alguien» (Raqs Media Collective, 2009, 74). Por lo tanto un trabajador artístico está siempre en proceso de aprender a trabajar y siempre en proceso de aprender a hacer arte. No se concluye una etapa en la que uno no fue artista ni se comienza una etapa donde permanentemente se es.

Expone que la paradoja de la vida del artista está en la necesidad de satisfacer las demandas de las instituciones, produciendo y mostrando todo en un mercado, y en que necesita de un tiempo no-instrumental, libre de exigencias y de la necesidad de ser útil, para poder producir arte: «... tiempo para reflexión, para contemplación, para investigaciones que no necesariamente exigen resultados» (Raqs Media Collective, 2009, 75). Escapar de los resultados es también escapar del propósito de una acción, pero ¿cómo se logra eso?

El colectivo propone poner en conjunción la producción y la reflexión del arte, disolver uno en el otro. «Aquí, hacer es pensar y el aprendizaje ocurre durante la actividad» (Raqs Media Collective, 2009, 76). Debido a la hostilidad de las instituciones hacia las actividades no-instrumentales, los artistas deben generar los contextos que hagan posible su trabajo. El artista tiene la tarea, casi el deber, de procurarse su propio modo de subsistencia.

El trabajo artístico no es sólo acerca de producir arte, sino que también es crear las condiciones y entablar conexiones de solidaridad y sociabilidad que permiten la creación de arte (...). Sobre todo se trata la cultivación diligente y duradera, sobre la clase de ambiente intelectual y matriz social que permita la liberación de la práctica e investigación artística. (Raqs Media Collective, 2009, 76)

En este punto, la libertad de la práctica e investigación artística ocurre sobre la base de un ambiente intelectual que reclama para sí el arte. Por un lado se presenta la posibilidad de producir un entorno artístico social propio y autónomo y por el otro está la aceptación que debe conceder este entorno social al individuo creador. El profesional creativo se resiste a ser útil a la vez que cumple su labor dentro de un sistema.

Para la liberación de la práctica artística proponen el *riyaaz*, una serie de prácticas diarias que ayudan a pulir las habilidades de los músicos en India:

Riyaaz es la intención de explorar los límites de lo que uno puede hacer en una base diaria y empujar esos límites, de nuevo, en una base cotidiana, para que los cimientos de la práctica atraviesen un renacer cada día, de manera que uno experimente diariamente el renacer como adepto (...), es la

meditación sobre la práctica propia del practicante. (Raqs Media Collective, 2009, 76)

El *riyaaz* constituye entre sus ocho puntos (correspondientes a la escala musical): la relación íntima con el medio y los medios de producción; humildad; la colectividad del trabajo; apertura a posibilidades inesperadas; resonancia; registro de evolución de la actividad, traducción e interpretación de la obra de arte; y la creación de una red de conversaciones y significados (Raqs Media Collective, 2009, 77-80).

¿Cómo nos puede servir esta práctica para crear nuevos modos de producción? No hay aquí ninguna respuesta concreta y eso se debe a que esta actividad no puede ser la misma para dos personas; «... constituye una forma de meditación, no una fórmula para la práctica» (Raqs Media Collective, 2009, 77). Sin embargo queda claro que su énfasis reside sobre el modo de hacer y trabajar y no sobre las cualidades o el valor del resultado. Proponen la profesionalización del arte como una manera de trabajar de manera creativa y resistirse a una economía de los bienes y servicios industriales.

Para Agamben el acto artístico es un acto poético. Poético en el sentido de resistencia hacia la norma y el mal gusto: «... lo que revela una falta de gusto es siempre una falla concerniente a la potencialidad de no hacer (...); un artista que carece de gusto es alguien

incapaz de refrenarse de agregar algo» (Agamben, 2014). Una poética de la inoperatividad, el poder de no hacer. Pero, ¿de qué exactamente debe refrenarse un artista? Agamben nos dice que

El acto de creación es una relación dialéctica complicada entre el elemento impersonal que precede y subsume al tema, y el elemento personal que tenazmente se resiste al primero. El estilo del artista no depende sólo del elemento impersonal, de su fuerza creativa, depende también de aquello que parece resistirse e incluso pelear contra éste. (Agamben, 2014)

El elemento impersonal es el que proviene de la imposición estilística del artista, aquél que no está en relación directa con el tema que se aborda, y el elemento personal es aquél que brota del tema mismo, aquello que le es propio y no necesita del estilo y creatividad del artista. Es en esta difícil relación en la cual el artista media y controla el grado de su intervención. Es aquí donde radica el buen gusto y la capacidad de no hacer.

La resistencia al mal gusto queda explicada como la abstinencia de intervenir de más por parte del artista. Una limitación al dominio absoluto e impositivo sobre el tema. Resta ahora explicar en qué consiste la resistencia a la norma y la cualidad poética de esta resistencia para reflexionar en qué reside la labor del artista.

Paradójicamente, esta labor reside en volver inoperativos los trabajos del hombre y todo aquello que social y económicamente condiciona a éste. «Qué es la poesía, sino una operación sobre el lenguaje y dentro del lenguaje, que desactiva y deja inoperables las funciones de comunicación e información del lenguaje para abrir así nuevas posibilidades para su uso» (Agamben, 2014).

Esta poética de la inoperatividad libera al individuo de sus condicionamientos, permitiéndole manifestarse en la realidad con nuevas formas que no están condicionadas por ninguna tradición. La poética del trabajo artístico consiste en volver inoperables nuestras nociones de trabajo y arte. Debe cuestionar nuestra noción misma de existir.

2. El trabajo artístico capitalista de la Ciudad de México

¿Cuál es el panorama económico del artista visual en la Ciudad de México? ¿De qué manera opera la lógica capitalista dentro de sus relaciones laborales? ¿Puede el trabajo artístico ser una actividad libre de las fuerzas económicas del progreso? Es importante señalar que el trabajo artístico no es lo mismo que el *Arte* con mayúscula. El primero refiere a una profesión, una actividad laboral que permite percibir dinero. El segundo trasciende al primero y se coloca en un plano de valores afectivos, simbólicos e históricos.

El trabajo artístico opera bajo el peso del sistema económico. En esta tesis se considera principalmente al artista visual como un elemento que opera dentro de las fuerzas económicas laborales. La lógica de producción capitalista parte de la generación de plusvalía y de más capital. Varios artistas entrevistados por Néstor García Canclini -en su libro *Jóvenes creativos, Estrategias y redes culturales*- consideran que su producción les permite generar ingresos, aunque estos no son suficientes para «ganarse la vida».

El artista no es un trabajador autónomo totalmente libre de la influencia de la economía. Vive y depende de acuerdos y relaciones que han sido impuestos por la sociedad y su comercio. El arte es hoy en la Ciudad de México una profesión más que permite percibir un ingreso.

En cuanto a forma laboral reconocida como útil por la sociedad, el trabajo artístico presenta similitudes con el trabajo asalariado.

El trabajo artístico contemporáneo está compuesto por trabajo tanto material como inmaterial. Desde esculturas en piedra y pinturas al óleo, hasta la música, la poesía presencial y obras multimedia. Hablar de trabajo artístico es considerar más la actividad que se realiza para crear un producto, que el resultado final. El producto terminado es sólo un momento del proceso de trabajo. La obra de arte no es lo mismo que el modo de trabajar en el arte.

Karl Marx consideró al objeto artístico como un producto inmaterial, que si bien no encaja completamente con las dinámicas de la producción de capital, tampoco es ajeno a éstas. El productor de arte es a la vez su propio empleador y empleado. El trabajo artístico que intercambia el producto de su trabajo pone a la venta un objeto creado con su esfuerzo y creatividad, mas no pone a la venta su propia fuerza de trabajo a terceros.

El trabajo artístico que vende su fuerza de trabajo se considera en este texto de dos maneras: a través de la venta de un objeto producido y mediante el trabajo creativo asalariado. De esta forma se divide la actividad artística que produce mercancías en forma de objetos y servicios entre quien es propietario de los medios de producción y quien no lo es. Entre quienes no son dueños de los medios de

producción, surge la necesidad de vender su fuerza de trabajo como empleados en el mercado laboral; en éste se ofrecen puestos de edición, diseño y realización de proyectos artísticos para quienes desean emplearse. Los propietarios de los medios de producción determinan en última instancia los propósitos de las empresas.

2.1 El trabajo de los artistas visuales de la Ciudad de México

En el 2012, Canclini realizó una encuesta a jóvenes creadores de la Ciudad de México. Esta involucró a músicos, artistas visuales, artistas multimedia, directores de cine, escritores o editoriales independientes, entre otros. Éste es un importante estudio cuantitativo de la situación económica de los artistas de la CDMX, ciudad que cuenta con la mayor cantidad de recursos capitales, empresas y agencias en el país.

El trabajo artístico es una forma de obtener ganancias y los resultados de las encuestas dan luz a datos interesantes:

El ingreso promedio mensual que reciben los artistas encuestados mostró ser mayor al que recibe la población ocupada joven (...), [de la cual] 88.4% recibe menos de seis mil pesos mensuales de ingresos. Entre los [artistas] encuestados se observó que 63% recibe más ingreso que dicha cifra. (García Canclini, 2013, 63)

En su texto *Jóvenes creativos trabajando en red: una visión multidisciplinaria*, Canclini dice al principio: «En una primera lectura, el grupo de economistas con el que trabajamos en México vio con asombro que gran parte de lo producido no respondía a una demanda social» (García Canclini, 2013, 18). Con esto se refiere a que la oferta de productos artísticos existe por encima de lo que demandan los consumidores.

En esta primera interpretación de resultados, el grupo de economistas se muestra desencantado ante el gran número de trabajadores artísticos que no logra vivir de su profesión: «... casi todos los artistas visuales (...) no recibían de sus actividades creativas ingresos suficientes para sobrevivir y obtenían la mayor parte de sus recursos económicos de otras actividades. Concluyeron, por tanto, que sus prácticas eran “como un *hobby*”» (García Canclini, 2013, 18).

En estos mismos resultados Néstor García Canclini (antropólogo) y su colaborador Ernesto Piedras Feria (economista) ven más que una actividad para pasar el tiempo: «Las entrevistas en profundidad y la observación de la gran cantidad de tiempo y entusiasmo dedicados por los artistas jóvenes nos llevaba, a los antropólogos, a percibir sus actividades creativas como centrales en sus vidas» (García Canclini, 2013, 18). Después escriben:

Una relectura de los datos de la misma encuesta llevó a los economistas a valorar que en las tareas con las que los jóvenes complementaban sus ingresos (...) ejercitaban su “capital humano”, capital educativo, tecnológico y vinculante, como la construcción de redes, que potenciaban sus emprendimientos independientes. (García Canclini, 2013, 18)

El empleo es la situación de muchos creadores independientes de la Ciudad de México, ya que el comercio con el arte no es suficiente debido a una falta de demanda. Los resultados demuestran que los trabajadores artísticos no abandonan sus proyectos tan sólo porque carezcan de apoyo económico: buscan la manera de vincular y complementar su empleo con proyectos artísticos personales. Acerca del porcentaje de ingreso:

Si bien en la encuesta los entrevistados dicen que no superan 23% los ingresos provenientes de sus actividades creativas, las otras tareas realizadas, por ejemplo, por un artista visual cuando se desempeña como empleado en la edición de video, cine o publicidad, adquieren sentido económico, simbólico y estético por sus conexiones con su proyecto personal. (García Canclini, 2013, 18)

El trabajo artístico se entiende en este contexto como una actividad laboral necesaria para pagar las necesidades básicas de vivienda y alimento, necesidades que sólo logran cubrir la minoría de los artistas visuales. «Los resultados muestran que una alta proporción de ellos requiere realizar diversas actividades para completar su ingreso económico. Sólo 19% mencionó que la producción de arte es su único ingreso» (Piedras Feria et al. 2013, 54).

«Las diferentes actividades pueden pertenecer al sector cultural y creativo; sin embargo, son las que no tienen como último fin la producción de un bien o una obra» (Piedras Feria et al. 2013, 54). Si el trabajo resulta ser una actividad creativa pero no concluye en una pieza con derechos de autor, ya no es considerado una actividad creativa artística sino un empleo. Aunque la línea que separa a estos puede ser vaporosa en ocasiones.

Los profesionales creativos de la ciudad ponen en venta su fuerza de trabajo a un precio previamente acordado. A cambio de un salario, los artistas ponen a disposición de un mercado laboral altamente competitivo todas sus facultades adquiridas a través de su propio crecimiento artístico. Las actividades «... van desde tareas administrativas y contaduría hasta la edición de imágenes y texto, traducciones» (Piedras Feria et al. 2013, 54). El capital humano que los jóvenes creadores contienen en cuanto a habilidades de composición,

equilibrio, color y sus conocimientos culturales resultan ser de gran valor para un mundo comercial en el que la imagen ocupa un lugar estelar para vender fantasías.

Los resultados muestran un valor numérico de cómo la creatividad y el trabajo artístico son monedas de cambio y cómo el empleo forma parte de los procesos de algunos jóvenes creadores. Sobre el total de la encuesta realizada se muestra un porcentaje aquí de los artistas visuales que dice emplear fuerza de trabajo ajena: «De las personas que afirmaron tener proyectos independientes, 26% aseguraron emplear al menos un asistente para realizar su actividad. Este conjunto representa 14.3% de empleadores del total de la muestra» (Piedras Feria et al. 2013, 62). Se encuentra que la relación laboral empleador-empleado forma parte de los proyectos artísticos y es necesaria en algunos casos para mantener un proceso de producción constante.

Hablando de nuevo sobre el total de la encuesta, se encontró que el «7% de ellos realizan actividades creativas sin remuneración» (Piedras Feria et al. 2013, 57). Esta última proporción es la más pequeña, sin embargo es importante ya que muestra a un grupo que realiza trabajos artísticos pero no recibe nada a cambio en términos económicos. Muy al contrario puede ser que más bien se encuentren en

una situación de pérdida dentro de este contexto pecuniario. Consumen recurso y trabajan para llegar a un resultado pero no obtienen capital.

Los resultados que obtuvieron en su encuesta son evidencia de aquello que no quedó sin mención para Marx sobre el trabajo artístico, éste se ve afectado en última instancia por encontrarse dentro de una relación económica preestablecida que delimita un margen de relaciones laborales. El trabajo artístico se vale de una relación laboral en la que se compra la fuerza de trabajo ajena; pero dentro de lo que históricamente Marx alcanzó a ver, las relaciones económicas del arte no habían alcanzado a las fábricas industriales.

Se muestran a continuación dos visiones cronológicamente separadas y distintas en incontables maneras. Marx habla desde la revolución industrial y los comienzos del capitalismo. Néstor García Canclini muestra una red de trabajo en la era de la tecnología de la información y la comunicación; en la que las fábricas son virtuales. En conjunto, la primera funciona como un trampolín que arroja la enajenación en el capitalismo de Marx hacia la red contemporánea de Canclini.

2.2 El trabajo artístico dentro del capitalismo de Marx

Para Marx el comercio del arte no está supeditado a las relaciones capitalistas, pero sí se ve afectado por la sociedad y su sistema

económico. El sistema de producción de capital que describe está fundado en la propiedad privada, la enajenación de la fuerza de trabajo y la generación y acumulación de capital, entre otros. En este sistema se enfrentan dos actores: el obrero y el capitalista. El capitalista es el dueño del capital, de los bienes y de los medios producción y el obrero es quien debe vender su fuerza de trabajo ya que no tiene medios para producir.

Asignó la categoría de producción inmaterial a la producción de obras de arte, ya que incluye productos creativos tan efímeros como la actuación y la danza; y otras tantas altamente frágiles y livianas como las palabras en papel y la pintura sobre algodón. Dentro de esta categoría planteó dos posibilidades para el arte que se produce con miras al intercambio.

Primero las mercancías con su propio cuerpo e identidad ajenas al productor y que circulan «...como mercancías vendibles, que es lo que ocurre con los libros, las pinturas, en una palabra, con todas las obras de arte, distintas de la actividad artística del pintor que las ejecuta.» (C. Marx, 1980, 380) Y segundo: «La producción que no es separable del acto de producir, como vemos en todos los artistas ejecutores, oradores, actores, profesores, médicos, curas, etc.» (C. Marx, 1980, 380).

Acerca del primer modo de producción de objetos: «En la mayor parte de los casos, no se pasa aquí de la forma de transición hacia la producción capitalista, en que los distintos productores científicos o artísticos, artesanos o profesionales, trabajan para el capital comercial común de los editores, relación que nada tiene que ver con el modo de producción capitalista propiamente dicho y que... no se halla aún supeditado a él» (C. Marx, 1980, 380). El ritmo de consumo y producción de las obras de arte, artesanía y ciencia no alcanza al de la industria primaria.

El artesano es una figura importante en torno al trabajo artístico. Crea belleza con las manos, el ingenio, la experiencia y la tradición. Es una figura difusa... mejor aún, es muy variada. Este se escapa de la tradición y reproduce con los avances de la tecnología. En palabras de Richard Senneth: «El artesano representa la condición específicamente humana del compromiso» (Senneth, 2010, 32). Pero en el marco económico, este compromiso no sólo es consigo mismo; también con un consumidor. A pesar de no ser necesariamente un empresario, el artesano es parte de un sistema económico sustentado en la propiedad privada y la enajenación de la mercancía.

Sobre el segundo modo de producción que incluye a bailarines y oradores, artistas que usualmente requieren ser contratados, dice: «Todas las manifestaciones artísticas en este campo (el salarial) son

algo tan insignificante, comparado con la totalidad de la producción, que podemos hacer totalmente caso omiso de ellas» (C. Marx, 1980, 381). Marx no omite la existencia de la actividad artística bajo contrato salarial, pero la presenta como algo insignificante.

En la mayoría de los casos el trabajo artístico ocurre bajo la característica particular de que el trabajador es al mismo tiempo propietario de los medios de producción. En este respecto, la producción de arte y artesanía comparten procesos y relaciones de trabajo. Al hablar sobre los artesanos de su tiempo Marx dice:

Es posible que estos productores, que trabajan con medios de producción propios, no se limiten a reproducir su fuerza de trabajo, sino que creen, además, una plusvalía, aunque su posición les permita apropiarse su plus-trabajo o una parte de él. ...rige la ley de que el desarrollo económico distribuya las funciones entre diferentes personas; y el artesano o el campesino que produce con los medios de producción propios va convirtiéndose poco a poco en pequeño capitalista dedicado a explotar también trabajo ajeno o se ve despojado de sus medios de producción..., convertido en trabajador asalariado. Tal es la tendencia, en la forma de sociedad en la que predomina el modo de producción capitalista (C. Marx 1980, 378-379).

Consumir arte está más relacionado con el gasto que con la producción de capital. Sobre la venta de mercancías, Marx dice: «Lejos de crear capital, este cambio es [simplemente] el *desembolso de un ingreso*. » (C. Marx, 1980, 377) Al pagar por un objeto artístico no se está comprando la fuerza de trabajo; sin embargo la enajenación ocurre en el momento de ofrecer el producto en el mercado a cambio de dinero. Este producto puede tomar forma de óleo sobre lino, mármol, piedra, metal, *GIFF*, etc. Sin importar la forma, adquiere un precio cuando se le desea intercambiar a cambio de un valor determinado en el mercado. La producción artística es capitalizable.

3. El trabajo en Hannah Arendt y André Gorz

En este capítulo se presenta el problema de definir el trabajo. Éste acarrea una larga historia de necesidad, servidumbre, esclavitud y libertad. Existen varios binomios para la distinción del trabajo: una actividad tanto manual como intelectual, productiva e improductiva, finita e infinita. Es un tema delicado que requiere un capítulo aparte.

Hablar del trabajo es hablar de una cualidad humana que separa esta especie de la naturaleza. El trabajo construye el mundo de las cosas. El tipo de trabajo que se realiza determina el lugar que ocupan las personas dentro de su sociedad y les procura medios para sobrevivir en éste mundo creado por las personas. El trabajo es generalmente comprendido como una actividad social que se realiza con la finalidad de obtener dinero a cambio. Esta actividad procura las necesidades básicas para la vida dentro de las ciudades: el alimento, el calor y la reproducción.

Hanna Arendt, filósofa alemana, califica como trabajo a la actividad humana que sustrae materia de la naturaleza para culminar en un producto material para el mundo de los hombres. Una actividad finita que se opone a la labor infinita de la vida. André Gorz, filósofo y periodista vienés, considera el trabajo como una actividad asalariada con la cual nos ganamos la vida y que sólo se puede encontrar la

verdadera libertad y autonomía dentro de éste al renunciar al intercambio pecuniario con miras a la acumulación de utilidades.

3.1 La distinción entre labor y trabajo.

Se presentan aquí textos de Hannah Arendt en los cuales reflexiona sobre el trabajo como una actividad distinta a la labor. Por un lado, el *trabajo* es una actividad exclusiva de los humanos con la cual nos imponemos a las fuerzas de la naturaleza con nuestra producción. Por el otro lado, la *labor* es una actividad natural que consiste en conseguir alimento y la reproducción de la especie. «...a diferencia del *trabajar*, cuyo final llega cuando el objeto está acabado, dispuesto a incorporarse al mundo común de las cosas, el *laborar* siempre se mueve en el mismo círculo, prescrito por el proceso biológico del organismo vivo...» (Arendt, 2009, 100).

«Desde el punto de vista de la naturaleza, el trabajo más que la labor es destructivo» (Arendt, 2009, 112). El trabajo separa al ser humano del mundo natural cuando extrae recursos de éste para crear sus propios productos impercederos. Sustrae los productos de su ciclo natural; «...saca la materia de las manos de la naturaleza, sin devolvérsela en el rápido curso del natural metabolismo del cuerpo vivo» (Arendt, 2009, 112).

El trabajo se presenta como algo ajeno a la naturaleza, mientras que el laborar es descrito como la actividad mediante la cual la naturaleza se perpetúa. La labor es el constante cambio interminable sobre la superficie del planeta; la mirada de eventos que ocurre cíclicamente en la constante sucesión del día y la noche. Mientras que con el trabajo se extrae materia «con el fin de obrar sobre ella y usar el producto acabado» (Arendt, 2009, 112) para los intereses propios de los seres humanos.

El ser humano se opone a la fuerza de la naturaleza en lugar de buscar convivir dentro de estas. «La protección y preservación del mundo contra los procesos naturales son duros trabajos que exigen la realización de monótonas y diarias tareas» (Arendt, 2009, 113). Sin embargo, el trabajo ha sobrepasado la preservación de la especie humana y han surgido empleos para sus necesidades más banales; creando una gran brecha entre la simple dicha de vivir y la dicha de vivir como un hombre libre en el mundo de los objetos.

¿Qué lugar ocupa la producción de objetos artísticos bajo esta luz? El trabajo artístico, al crear objetos duraderos, extrae materia de la naturaleza para fijarla en el mundo de las personas. La obra de arte como objeto no sólo sustrae recursos, sino que generalmente es protegida para que nunca perezca. Es un objeto de lujo que se considera

distinto a las demás mercancías, pero como mercancía es un objeto más creado con bienes naturales.

El concepto de libertad que se plantea aquí como opuesto al trabajo artístico enajenado, y en el cual se profundiza más adelante, está íntimamente relacionado con el concepto de labor que elabora Hannah Arendt:

La “bendición o júbilo” de la labor es el modo humano de experimentar la pura gloria de estar vivo que compartimos con todas las criaturas vivientes, e incluso es el único modo de que también los hombres permanezcan y giren contentamente en el prescrito ciclo de la naturaleza, afanándose y descansando, laborando y consumiendo, con la misma regularidad feliz y sin propósito que se siguen el día y la noche, la vida y la muerte (Arendt, 2009, 118).

3.2 El trabajo como una actividad autónoma

El trabajo es la actividad que nos proporciona un lugar en la sociedad y que nos permite obtener dinero que posteriormente cambiamos por alimento, calor y refugio. Para el recientemente difunto filósofo y periodista vianés:

La característica esencial de este trabajo...-el que “tenemos”, “buscamos”, “ofrecemos”- es la de ser una actividad en la

esfera *pública*, demandada, definida, reconocida como útil por otros y, como tal, remunerada por ellos. Por el trabajo remunerado (y más particularmente por el trabajo asalariado) es por lo que pertenecemos a la esfera pública, conseguimos una existencia en identidades sociales (es decir, una “profesión”)... (Gorz, 1991, 26).

El arte es, como ya se presentó en el capítulo del trabajo artístico en la Ciudad de México, una forma más de trabajar y “ganarse la vida”.

En un sentido muy común a todos, el trabajador trabaja “para ganarse la vida”, es decir, para obtener a cambio de un trabajo, cuyos resultados no tienen una utilidad directa para sí mismo, una manera de comprar todo aquello que necesita y que es producido por otros (Gorz, 1991, 180).

Una de las características irónicas del trabajo es que no se trabaja para uno mismo. Es decir, el pintor no pinta para decorar sus paredes, el cocinero no cocina para alimentarse a sí mismo, ni el arquitecto construye para habitar los edificios que levanta. El producto final del trabajo es para el uso de otros a cambio de una cantidad de dinero. He ahí el carácter enajenado del trabajo dentro de la sociedad.

Es este valor que producimos el que nos sirve para “ganarnos la vida” en el mundo de las cosas que Arendt distingue del mundo

natural. Como parte del mundo de las cosas André Gorz describe dos tipos de actividades dentro del trabajo: actividades mercantiles y actividades no mercantiles. Las primeras son aquellas «con vistas a la remuneración» y las segundas son aquellas «cuya remuneración no es o incluso no puede ser el fin primario» (Gorz, 1991, 182).

Por un lado describe el trabajo que busca la eficacia económica y el mayor rendimiento posible por producto, el trabajo empleado productivo; y del otro lado coloca el trabajo artístico, un trabajo cuya realización es su propio fin y que no se realiza con miras al intercambio económico.

El trabajo efectuado con miras a su intercambio mercantil, por muy interesante que sea, no puede ponerse en el mismo plano que la actividad del pintor, del escritor, . . . , que aceptan vivir en la indiferencia porque *es su propia actividad, y no su valor de cambio, lo que constituye su fin primario* (Gorz, 1991, 180).

En este planteamiento el trabajo artístico es una actividad que se resiste al valor de cambio y a la necesidad de sobrevivir. Es un trabajo que se realiza sólo por el surgimiento de un sentimiento o un afecto; es el deseo de crear algo bello o una verdad. Por lo tanto este trabajo no puede ser vendido ni valorado en términos económicos. Se resiste a ser cambiado para poder ser gozado y consumido.

Existen varios tipos de trabajo y no todos pueden ser racionalizados de la misma manera dentro de la esfera económica. Es necesario aclarar que no todo trabajo es trabajo asalariado. «Contrariamente a una concepción muy difundida, *no basta...que una actividad sea emprendida con miras a su intercambio mercantil (a su remuneración) para que sea trabajo (asalariado) en el sentido económico*» (Gorz, 1991, 182).

«La obrera no trabaja en el mismo sentido que la criada, ni la cuidadora, la prostituta, el bombero, etc., en el mismo sentido que la obrera» (Gorz 1991, 197). André Gorz considera como trabajo económico empleado las actividades que: «a) crean valor de uso; b) con vistas a un intercambio mercantil; c) en la esfera pública; d) en un tiempo medible y con un rendimiento tan alto como sea posible» (Gorz, 1991, 181-182).

El trabajo artístico es colocado por Gorz dentro de dos categorías: el «trabajo para uno mismo» y el «trabajo autónomo». La primera forma de trabajo es la «producción de valor de uso de la que nosotros mismo somos a la vez artesanos y los únicos destinatarios». La segunda son «las actividades sin necesidad ni utilidad alguna, que son en sí mismas su propio fin» (Gorz, 1991, 198).

El trabajo para uno mismo «son actividades de automantenimiento: lavarnos, vestirnos, lavar la ropa y la vajilla,

arreglar la casa y hacer la compra; lavar, dar de comer y acostar a los niños, etc.» (Gorz, 1991, 198). Son actividades que se considera una carga de la vida cotidiana. El trabajo artístico como actividad comparable a lavar la ropa dista mucho de ser útil para lograr asignar un valor de cambio elevado al trabajo artístico; muy al contrario, se busca alejar la mercancía artística del terreno de lo cotidiano para elevar así su valor de cambio.

Si se considera al trabajo artístico como una actividad para uno mismo, habría que considerar éste parte de la esfera doméstica y privada. Una actividad tan cotidiana y necesaria para la vida diaria como cualquier otra. Diario se necesitaría consumir arte y éste se produciría en todos los hogares. Su presencia en la esfera económica pública sería posible bajo una forma industrial comercial; acarreado la posible desaparición del trabajo para uno mismo al dimitir de la responsabilidad personal de realizarlo.

La entrega a domicilio de mercaderías encargadas puede relevar de hacer la compra personalmente;...La limpieza de la casa puede ser efectuada por equipos de limpiadores y limpiadoras profesionales,..., en espera de que unos robots programables ejecuten esa tarea. Los niños pueden dejarse... a cargo de profesionales de la puericultura, en guarderías que funcionen también por la noche (Gorz,

1991, 199).

En este panorama industrial, en el que el arte llega a ser considerado una actividad cotidiana necesaria, el producto es creado y distribuido por la industria del entretenimiento; «la industria cultural» que Adorno y Horkheimer, filósofos alemanes del siglo pasado, describieron críticamente. En este escenario ningún individuo tiene que producir arte en el hogar ya que este siempre es proporcionado por profesionales encargados de ser creativos en nuestro lugar. Sólo resta comprar el producto y/o pagar por el servicio de entrega.

Es fácil imaginar que este arte industrial es el producto de trabajo enajenado. Trabajo artístico realizado por empleados que no tienen ninguna relación íntima con el producto; con horarios de entrada y de salida que garantizan un mayor rendimiento económico. Estos empleados realizan un trabajo artístico como una necesidad y no como un deseo personal.

El ideal del trabajo artístico es para Gorz una actividad no mercantil y autónoma. Estas:

valen por y para sí mismas...la realización del fin tanto como la acción que lo realiza son fuentes de satisfacción: el fin se refleja en los medios y a la inversa;...yo puedo querer el fin en razón del valor intrínseco de la actividad que lo hace realidad

y la actividad en razón del fin que ella persigue. (Gorz, 1991, 213)

La autonomía del arte radica en la imposibilidad de «hacerse pagar el afecto, la ternura, la simpatía, a menos que se los reduzca a meros simulacros» (Gorz, 1991, 184). Simulacros como los descritos en «la sociedad del espectáculo» de Guy Debord y «la fábrica transparente» de Octavi Comeron; fábricas humanizadas en las que cada vez más vidas son puestas en escena.

4. La enajenación en Marx

Es necesario introducir en este punto el concepto de la enajenación. Esa monstruosa palabra que amenaza con manchar la pureza de la labor artística. La enajenación tiene tanto aplicaciones filosóficas, como descripciones económicas y consecuencias espectaculares y de consumo. Se vive día a día detrás de la superficie de las pinturas. Se encuentra en el trabajo que construye la vida cotidiana.

La raíz etimológica de la palabra proviene del latín *alienus* (ajeno, de otro). A esta raíz se han dado diferentes aplicaciones por múltiples autores en periodos históricos distintos: *Marx, Walter Benjamin, Guy Debord, Henri Lefebvre, Raoul Vaneigem*, entre muchos otros antes y después de ellos. Sólo se revisarán algunos de estos en esta tesis y en este capítulo se abordan únicamente los conceptos de Marx. Lo enajenado es el deseo de lo de afuera, lo que proviene fuera de uno, lo exterior al yo, el otro, el alter ego. Es también lo mundano, lo violento, la inseguridad, la pérdida de control y la miseria.

El hecho de que cada esfera se mida con una medida distinta y opuesta a las demás, con una medida la moral, con otra distinta la Economía Política, se basa en la esencia de la enajenación, porque cada una de estas esferas es una determinada enajenación del hombre y contempla un determinado círculo

de la actividad esencial enajenada; cada una de ellas se relaciona de forma enajenada con la otra enajenación (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco, 2001, 163).

Con base en Marx vivimos dentro de esferas de enajenación, enajenadas unas de otras, que se perciben entre sí y se cosifican para percibirse simultáneamente como el otro. Podemos ver de qué manera ocurren las relaciones humanas como un intercambio entre extraños, que a la vez interaccionan como un solo organismo aunque no todos estén conscientes de ello.

Nuestras relaciones sociales comerciales operan como una competencia entre seres desconocidos, ajenos unos a otros. Se espera que el trabajo proporcione en esta competencia la satisfacción de las necesidades económicas. El trabajo debe ser útil y esta utilidad se mide en relación a la ganancia o plusvalor. Pero con base en lo presentado aquí, el trabajo es mucho más que satisfacer sólo nuestro deseo de riqueza y acumulación. Es también una renuncia a la voluntad individual y una pérdida de propiedad del cuerpo mismo.

4.1 La enajenación del trabajo impuesto

La enajenación se presenta en primera instancia como algo opuesto a la actividad artística, debido a que la enajenación representa la esclavitud y el arte a la libertad. Marx es un referente inmediato para pensar la

enajenación en términos económicos. Se presentan a continuación textos de sus manuscritos económicos-filosóficos de 1844 y de El Capital para levantar el escenario sobre la cual se enfrentan el arte contra el trabajo empleado.

El trabajo empleado tiene la característica de realizarse a cambio de un salario. Al hablar sobre el salario, Marx comienza por presentar dos contrincantes: «...la lucha abierta entre capitalista y obrero» (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco, 2001, 4). El capitalista posee el capital y los medios de producción y por lo tanto es dueño de la fuerza de trabajo del obrero. El obrero sin otra posibilidad para ganarse la vida debe enajenarse de su propia fuerza de trabajo y ponerla a la venta en el mercado laboral.

La fuerza de trabajo está íntimamente relacionada con el tiempo de trabajo. «La cantidad de trabajo misma se mide por su *duración*, y *el tiempo de trabajo*, a su vez, reconoce su patrón de medida en *determinadas fracciones temporales*, tales como hora, día, etcétera» (Marx, El capital, 1980, 48). El obrero vende su fuerza y con ello su tiempo para realizar un trabajo impersonal del que no puede escapar.

La enajenación es la«...*desrealización* del trabajador, la objetivación como *pérdida* del *objeto* y servidumbre a él, la apropiación como *extrañamiento*...» (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco, 2001,

56). Es una relación entre quien posee los medios de producción sobre quien se ve forzado a vender su fuerza de trabajo, debido a que no puede por sí mismo encontrar otra forma de vivir. El obrero es sólo un productor si “el otro” le proporciona los medios para la producción. Si tiene hambre no sale y caza un ave o consigue gallinas, sale en busca de un empleo para tener el dinero que le permita comprar mercancía en forma de comida. Lo único que queda al obrero es venderse a sí mismo como una mercancía que finalmente será puesta a trabajar. El trabajador enajenado renuncia a la propiedad de su tiempo y su trabajo.

4.2 El trabajador enajenado como mercancía

La enajenación no es sólo una circunstancia laboral en la que se pierde el control sobre el trabajo; es también una disección entre el ser humano y el mundo de los objetos; «...el objeto que el trabajo produce, su producto, se enfrenta a él como un *ser extraño*, como un *poder independiente* del productor» (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco, 2001, 56). El objeto producido no posee ninguna relación directa con el productor enajenado, es sólo un resultado de su proceso de producción salarial. El empleado trabaja para obtener dinero, no para satisfacer sus necesidades inmediatas ni personales. Si produce un automóvil no lo produce para poder manejarlo, ni siquiera puede elegir el color del

acabado, ni a quién venderlo. No posee ningún control sobre lo que sus manos producen.

La enajenación aparece tanto en el hecho de que *mi* medio de vida es de *otro*; que *mi* deseo es la posesión inaccesible de *otro*; como en el hecho de que cada cosa es *otra* que ella misma, que mi actividad es *otra cosa*, que, por último (y esto es válido también para el capitalista), domina en general el *poder inhumano* (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco, 2001, 167).

De esta manera el trabajador pierde el poder sobre su propia fuerza de trabajo, ya que está no le sirve para sí mismo, sólo sirve en cuanto que alguien más la solicita y emplea para producir. De la misma manera, las mercancías son inaccesibles para quien las produce; únicamente son útiles como objetos con valor de cambio que otros pueden consumir.

La *enajenación* del trabajador en su producto significa no solamente que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia *exterior*, sino que existe *fuera de él*, independiente, extraño, que se convierte en un poder independiente frente a él; que la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco, 2001, 123-124).

El trabajo enajenado despoja al productor de una relación íntima sobre aquello que sus propias manos han creado. Dentro de la economía capitalista todos los trabajadores producen para adquirir productos creados por otros, pero no para satisfacer sus necesidades propias con su esfuerzo personal.

«El primer modo en que un objeto para el uso, potencialmente, llega a ser valor de cambio es su existencia como *no valor de uso*, como una cantidad de valor de uso que rebasa las necesidades inmediatas de su poseedor. Las cosas, en sí y para sí, son ajenas al hombre y por tanto *enajenables*» (Marx, El capital, 1980, 107).

El trabajo enajenado es aquel que produce objetos para intercambiar y no para ser útiles a quien los produce.

Lo que se enajena es aquello que el propietario no necesita para su consumo personal y por lo tanto puede vender. La fuerza de trabajo que no posee medios de producción se enajena con el fin de poder venderse a cambio de un salario. De esta manera el trabajador es percibido como objeto y su propia fuerza de trabajo como una mercancía. «... el vendedor de la fuerza de trabajo, al igual que el vendedor de cualquier otra mercancía, *realiza su valor de cambio y enajena su valor de uso*» (Marx, El capital 1980, 234). «El trabajador

queda rebajado a mercancía, a la más miserable de todas las mercancías» (K. Marx, Biblioteca Virtual Espartaco 2001, 54).

Si las cosas son intercambiables, ello se debe al acto de voluntad por el que sus poseedores resuelven enajenarlas recíprocamente. Aun así se consolida, de manera paulatina, la necesidad de objetos para el uso ajenos. La repetición constante del intercambio hace de él un proceso social regular.
(Marx, El capital, 1980, 107)

Así la forma de trabajo enajenada se ha instaurado en la sociedad a fuerza de repetición, y con ello el consumo del arte en la modernidad.

5. El trabajo artístico puede ser enajenado

Al decir que el trabajo artístico puede ser enajenado se habla de una actividad que ocurre dentro de 1) una relación heterónoma en la que 2) se vende la mano de obra artística para realizar 3) una acción específica que no guarda interés personal para quien la realiza. Estas tres condiciones son necesarias para poder decir que un trabajo artístico es enajenado y sucede que no es posible generalizar que todo trabajo artístico ocurre de esta manera.

Empero, aquí la importancia de la bisagra dentro de la oración central de esta tesis. Decir que el trabajo artístico puede ser enajenado abre y cierra una puerta que no deja pasar a todos. La reflexión del trabajo enajenado nos permite ver cuándo y para quién se abre ésta. Se espera que al conjuntar el trabajo artístico con la enajenación se pueda describir una especie de trabajo artístico que no niegue su relación económica, sino que la trascienda con dialéctica; es decir, una síntesis de la tesis del arte que libera y la antítesis del trabajo empleado que esclaviza.

Decir que el trabajo artístico puede ser enajenado no es una acción tan terca como puede parecer a primera intención. Tan sólo el trabajo es un tema abierto de discusión. ¡Cuánto más cuando se involucra con el arte! En el espacio laboral del arte, el tiempo está en

conflicto entre ser y no ser productivo. El trabajo puede ser visto como una imposición sobre el libre uso del tiempo, una actividad obligada por la necesidad; mientras que el arte es considerada una actividad liberadora e incluso innecesaria, un lujo.

La actividad artística se relaciona con los intereses personales y aficiones de uno mismo. Sin embargo, en el momento que el artista abandona la producción de arte como un fin en sí mismo y busca insertarse en un mercado queda supeditado a una relación de oferta y de demanda; a una valoración de la obra, y por lo tanto de su trabajo, que viene de fuera, más allá de sí mismo: una valoración enajenada de la obra de arte. «Si pinta para vender, debe pintar para gustar. Su búsqueda no irá ya en el sentido de una necesidad inmanente sino en el sentido de los cambios de la moda, de los gustos, del estilo publicitario» (Gorz, 1991, 214). El artista pierde así no tanto el control sobre los medios de producción como el control sobre los modos de producción y de consumo.

El arte, cuando llega a ser considerado un trabajo, se coloca usualmente bajo una luz artesanal y heroica. Se presenta en la oración de esta tesis la posibilidad de poner a prueba dos aspectos opuestos de la actividad artística dentro de la realidad laboral que se presenta en la Ciudad de México: ¿Es posible un trabajo artístico enajenado? ¿Es todo trabajo artístico una actividad liberadora?

¿Cómo puede el arte, la búsqueda por la verdad y la manera de representarla, ser una actividad enajenada? El artista no busca separarse de su fuerza de trabajo para ponerla al servicio de un patrón; per el artista vende, al igual que el artesano, el producto de su trabajo y para poder vender este producto primero debe enajenarlo.

La enajenación del trabajo, la renuncia a la libertad al vender la fuerza de trabajo a cambio de un salario se presenta como un oscuro escenario para el arte. El trabajo artístico tiene un aspecto negativo que se presenta en su existencia salarial y por el otro lado tiene un aspecto “positivo” que se relaciona con la acumulación.

5.1 La enajenación del trabajo artístico

El trabajador artístico debe perder su relación íntima con su producto final para poder decir con propiedad que su trabajo artístico es enajenado. Éste trabajo creativo mantiene su libertad ahí donde aún existe un estrecho vínculo con el producto del trabajo. Sin embargo, sí existen actividades artísticas en las que existe una pérdida de control de los medios de producción y se requiere vender la fuerza de trabajo.

Una vez que la obra de arte ha sido comprada ya no guarda relación con el productor. El nuevo propietario es libre de destruirla o de revenderla a un precio varias veces mayor, para así obtener ganancias del trabajo ajeno de las cuales el productor no recibe nada. El

artista requiere volver a producir y vender para obtener ganancias nuevamente. De esta manera termina por encontrarse atrapado por la necesidad de producir y vender para vivir; de ahí que se considere a la actividad artística como un trabajo.

La actual estructura laboral de competencia permea la producción artística y atrapa los intentos de crear verdad y belleza. Idealmente el trabajador artístico desea ser útil para la sociedad y el mundo.

Y su labor, que pretende humanizarlo, resulta ser algo realizado bajo coerción en lugar de ser algo humanamente vital y necesario, ya que su actividad no es más que un medio para “ganarse la vida” en lugar de ser una contribución a la esencia humana, libremente creada (Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, Volume I, Introduction, 1991, 166).

El ritmo de la vida cotidiana coacciona a producir cada vez más, a trabajar cada vez más, bajo la justificación que la libertad se alcanza trabajando. Hay aquí una promesa ética y moral: El trabajo libera. Decir que el trabajo artístico es una actividad liberadora no es redundante, ni evidente. Lo áspero de esta frase para el trabajador artístico que produce y vende para “ganarse la vida” es que la libertad, como se propone en esta tesis, se alcanza con el desprendimiento de la necesidad y del dinero.

El trabajo es una evolución de la labor del ser humano primitivo que implicaba conseguir alimento, calor, refugio y sexo. Ya dentro de una sociedad se cimentó una división del trabajo que aseguró la subsistencia de la misma, así como su crecimiento o progreso. ¿De qué manera ayuda el arte al crecimiento de una sociedad? ¿Qué formas de trabajo reproduce? ¿Qué lugar ocupa el artista?

Roger Bastide, en un estudio sociológico que realiza sobre la estética, hace mención de trabajos artísticos realizados por esclavos y por albañiles y de su correspondiente valor estético. «La belleza de la arquitectura depende siempre de las condiciones de vida de los albañiles, del lugar jerárquico que ocupan en la sociedad, y principalmente del modo en que son remunerados» (Bastide, 2006, 155).

El nivel de “belleza” alcanzado por estos trabajos artísticos se halla en relación con la sensación de “remuneración” a cambio del esfuerzo realizado. «No es posible la creación artística donde no existe el sentimiento de la dignidad personal, esto es, donde el trabajo es hecho por esclavos» (Bastide, 2006, 155). El esclavo es aquel que es sólo un objeto de producción, sin posibilidad de tomar decisiones propias, ni de obtener mayor gratificación a cambio de su esfuerzo más que la establecida por su dueño o patrón.

Así, la negligencia y los errores arquitecturales de Egipto se explica por el régimen obligatorio y gratuito (*corvée*), en tanto que el acabado de algunos de los trabajos persas descubiertos, como la bóveda, por ejemplo, obedece al hecho de que al obrero persa se le retribuía en razón del tiempo de trabajo hecho». [...] La esclavitud del trabajo obligatorio y gratuito puede producir una arquitectura maciza y colosal como las pirámides, pero jamás trabajos en que se pida al obrero algo más que el esfuerzo puramente físico (Bastide, 2006, 155).

La relación entre trabajo obligatorio y gratuito del esclavo no es comparable con el trabajo gratuito pero innecesario del individuo autónomo. El primero obra por coerción, el segundo por voluntad propia. El esfuerzo físico puede ser demandado; pero el verdadero arte que nace del afecto y el deseo personal rompe y corta, llega de imprevisto.

El arte como un ideal mayúsculo es la resistencia a lo ordinario, incluso si está conformado por la más mundana de las mercancías: la fuerza de trabajo. Es una actividad meramente humana y social con miras al intercambio y la sociabilidad. Este intercambio, sin embargo, no siempre se realiza a cambio de dinero, se realiza también a cambio de afectos y sensibilidades. La fuerza de trabajo es una

necesidad para el mantenimiento de la vida, pero ésta puede producir más que sólo plusvalía.

5.2 Trabajo artístico a la venta

Los sistemas de producción de arte están compuestos por un conjunto de actores de los cuales el artista opera como un comodín. En ocasiones vende su fuerza de trabajo; a veces es dueño de los medios y procesos de producción y puede o no encargarse de la distribución. Es dueño de las ganancias en la medida en que lleve a cabo un mayor número de funciones dentro del sistema de producción.

Si el trabajador artístico desea reclamar el total de las ganancias de la venta del producto debe ser dueño de los medios de producción y contar con medios de distribución adecuados. Si el artista no es dueño de los medios producción requeridos, se encuentra obligado a vender su fuerza de trabajo a un empleador, renunciando en muchos casos a una relación directa con la finalidad del trabajo. En los datos de Néstor García Canclini presentados previamente se encuentra que los mismos artistas emplean asistentes para llevar a cabo trabajo creativo; lo que se vuelve evidente es que el proceso de producción artístico no requiere la mano creadora del artista en la totalidad del proceso de producción.

Si se realiza trabajo artístico bajo sueldo para otro artista, ¿se puede considerar eso un trabajo artístico enajenado? A pesar de ser un trabajo creativo que consista en trazar dibujos, levantar estructuras de metal y realizar ediciones de imagen y video, al tener una relación salarial de por medio, el trabajo se enajena para poder ser utilizado a conveniencia de quien lo compra. Hablando específicamente de los artistas visuales, más del 50% mencionó no tener proyectos independientes (García Canclini, 2013, 57).

«Existen diferentes actividades que pueden pertenecer al sector cultural y creativo; sin embargo... no tienen como último fin la producción de un bien u obra» (García Canclini, 2013, 54) y por lo tanto, los jóvenes creativos no lo consideran parte de su producción artística. «Dentro de estas actividades están: la docencia; la gestión y difusión cultural; la publicidad, y el diseño, tanto gráfico como textil e industrial» (García Canclini, 2013, 54). Se marca aquí una línea entre el trabajo artístico personal y el trabajo creativo que se vende al servicio del comprador de la fuerza de trabajo.

En una encuesta personal realizada a estudiantes de la FAD, generación 2012-2015, se encontró en los resultados que 96% de los egresados no vive de su producción artística. Estos datos resuenan con los números que presentó Canclini sobre este respecto.

En base a la información presentada no es difícil pensar que todo trabajo artístico se encuentra en relación con la enajenación, pero esto no debe considerarse únicamente en su aspecto negativo. Incluso los economistas reconocen que los artistas incrementan su capital humano con cada empleo y que éste nutre sus proyectos artísticos personales.

En trabajo artístico enajenado se entiende aquí como el trabajo empleado que renuncia a la relación con la finalidad del producto y a la propiedad de medios de producción. El trabajo artístico libre se antepone como aquel que no se puede vender, ni en forma de objeto, ni como fuerza de trabajo; le pertenece a todos y no le pertenece a nadie. Este último está más relacionado con la espontaneidad de la vida cotidiana que con la ambición de acumulación humana.

El trabajador artístico es en múltiples casos una mezcla de trabajo empleado y trabajo artístico distribuido a lo largo del día. Para el empleado de día el trabajo artístico comienza una vez que termina la jornada y empieza el tiempo libre. «Normalmente, sin un horario establecido, mezcla el “tiempo de ocio” con el “tiempo de trabajo”. Se convierte así en el más dependiente de los trabajadores con un tiempo de ocio que dedica a formarse, informarse y promocionarse...» (Lauzirika Morea y Rodríguez Arkaute, 2015, 41).

Decir que el tiempo de ocio se ocupa para formarse e informarse parece tan contradictorio como decir que el trabajo artístico puede ser enajenado. Se clasifica al tiempo de ocio como opuesto al tiempo de trabajo, sin embargo dentro del ocio existen toda clase de trabajos y viceversa. De la misma manera la enajenación habita la libertad y la libertad habita la enajenación. El arte es la introducción de la libertad en la enajenación, aunque para lograrlo debe a veces introducir enajenación en la libertad.

El empleo condiciona a la productividad y fomenta un «espíritu capitalista». Un espíritu de salarios bajos y grandes utilidades. «La antigua actitud relajada y ociosa hacia la vida dio paso a una estricta frugalidad en la que algunos participaron y llegaron a la cima, porque no querían consumir sino acumular, generar y ganar» (Weber 1937, 523). La única productividad a la que puede aspirar el empleado es a corresponder de la mejor manera al dinero que se pagará hasta el final de la jornada a cambio de su fuerza humana de trabajo.

Con base en esto, se puede hablar de una ética del trabajo. Ésta eleva al individuo trabajador a un terreno moral y desprecia a quién no desea acumular mayor riqueza: «...es necio y dañino, conformarse con lo ya conseguido y quedarse con menos en lugar de buscar más... es absurdo e irracional dejar de esforzarse después de haber alcanzado la

satisfacción...» (Bauman, 2000, 17). La satisfacción es un sentimiento contrario al espíritu del capitalismo.

Para el obrero “tradicionalista” no tenía sentido seguir trabajando más de lo necesario ¿para qué? Había otras cosas más interesantes y dignas de hacer, que no se podían comprar pero que escapaban, se ignoraban o se perdían si uno pasaba el día desvelándose por el dinero (Bauman, 2000, 18).

En opinión de Zygmunt Bauman, sociólogo polaco recientemente difunto, «Los humanos somos, por naturaleza, seres creadores, y resulta degradante suponer que lo que separa el trabajo del no trabajo, el esfuerzo de la holgazanería, es sólo la etiqueta que señala el precio» (Bauman 2000, 149). Los valores de toda una sociedad se han construido con base en la cantidad de dinero y utilidades que pueden generar para gobernar su propio destino. El trabajo desplaza al tiempo libre; el deber laboral a la libertad.

Aquel que realiza un trabajo experto tiene mayor mérito que aquel que realiza un trabajo inexperto; conocimiento global en relación con el conocimiento parcial. Zygmunt Bauman, al hablar sobre una ética del trabajo, pone en el mismo plano la figura del buen trabajador con la del buen ciudadano: el mejor ciudadano es el más trabajador. ¿El más trabajador es el mejor ciudadano? ¿Qué clase de trabajo debe realizar?

Es incomprensible que la obra de arte mida su productividad en proporción al tiempo requerido para realizarla. ¿Cómo se podría evaluar de manera justa este tiempo? ¿Se debe contrastar con el salario mínimo? Ni quiera se podría hablar de la productividad de una obra si aceptamos que el arte no se debe vender e intercambiar como una mercancía más.

Los proyectos personales no son demandados ni requeridos por nadie, es únicamente el artista, quien con su esfuerzo y tiempo se dedica a producir obras o llevar a cabo investigaciones que sólo le interesan a él mismo. Casi se podría considerar una actividad para pasar el tiempo. Miguel Peraza y Josu Iturbe, artista y escritor mexicano respectivamente, opinan que «El artista si no se conforma con limitar su quehacer a la condición de *hobby*, se convierte ineludiblemente en productor» (Peraza y Iturbe, 2012, 25). A pesar de que el trabajo artístico no puede ser tan fácilmente encajonado, ¿cuál sería el aspecto negativo de realizar el trabajo artístico a manera de *hobby*, sólo por placer y no por beneficio?

5.3 La libertad del trabajo artístico

Se presentaron anteriormente dos posibilidades para los artistas: ser productor para el mercado o hacer arte como *hobby*. En el mundo económico actual sólo aparecen un número determinado de formas en

las que se puede trabajar. Requiere imaginación superar la imposición mercantil. Aquel que mediante su propia voluntad creadora satisface sus necesidades básicas es considerado un artista libre en un mercado económico. Sin embargo esta libertad no es como artista, sino como productor.

¿Dónde está la libertad para el trabajo artístico? La libertad que aquí se considera se encuentra más allá de las mercancías y el entretenimiento. Es el gesto auténtico que no exige remuneración. Allende la necesidad y la obligación se encuentra la actividad artística autónoma e independiente del mercado, regida sólo por las pasiones y la voluntad personal; no busca economizar de la misma manera que no busca producir.

El arte se presenta en incontables casos como un objeto fabricado (con productos extraídos de la naturaleza) para su distribución comercial. El cielo, que no está a la venta, encuentra su forma-mercancía en el arte a manera de pintura. Esta tesis apela a la reflexión de los modos de producción del arte. ¿A dónde conducen? ¿Qué clase de economía y sociedad generan y reproducen?

Pensar en la enajenación es tomar una postura crítica ante la sociedad y la cultura. Permite un momento de reflexión sobre la fuente exterior de nuestros deseos e intereses, sin abandonar por ello los deseos y pensamientos propios e individuales. Pensarse uno mismo

como artista empleado es aceptar el peso de la gran construcción social, fundada en una industria de la propiedad privada, dentro de la cual el artista construye su propia forma de trabajo.

Cuando Henri Lefebvre, situacionista y sociólogo francés, dice: «Hasta donde la mayoría de los seres humanos sabe, sólo pueden acceder a lo real y lo posible por medio de trabajo monótono y fragmentado» (Lefebvre, 1991, 239); se refiere a que gran parte de la población sólo conoce una vida de empleado en la que no comprende, no quiere comprender, la finalidad de sus acciones, ni su lugar en la totalidad del mundo.

«El mito de la trivialidad de la vida diaria se disipa cuando lo que parece ser un misterio, resulta ser algo verdaderamente trivial, y aquello que parece excepcional es expuesto como algo manifiestamente banal» (Lefebvre, 1991, 239). Henri Lefebvre, hablando de la Francia de posguerra, hizo un llamado a la sociedad a liberarse de su adormecimiento ante los detalles aparentemente triviales de la vida donde realmente se esconde lo excepcional.

El trabajador adormecido no pregunta sobre la ética de la empresa y no se cuestiona los procesos y modos de producción a los que pertenece, sólo obedece y realiza su labor lo mejor posible para poder continuar haciéndola. Al vender la fuerza de trabajo se enajenan

también los deseos personales; estos desaparecen a cambio de un salario y el placer de comprar.

La renuncia absoluta al trabajo enajenado, donde idealmente se encuentra la libertad, consiste en la renuncia a la retribución económica. El arte es, dentro del margen de esta tesis, la negación a la productividad; es una acción, un gesto, a la vez cotidiano y sorprendente; que sin embargo, no puede escapar a su contexto socioeconómico.

El arte y la necesidad tienen una relación compleja. La necesidad condiciona y aprisiona al productor a continuar ofreciendo lo que se demanda; pero, a la vez, también es un combustible para la creatividad, haciendo surgir soluciones inesperadas y efectivas. La necesidad es la madre de la creatividad. Esta facilita encontrar la voluntad personal. ¿Cuáles son las necesidades de los artistas visuales de la CDMX? ¿Cuál es la necesidad del trabajador enajenado? Estas son preguntas que corresponde al lector responderse a sí mismo.

El mercado da la bienvenida a los licenciados de artes visuales para que puedan realizar todo tipo de labores productivas mientras que encuentran la manera de vivir de su obra. El artista, como cualquier otra persona, puede vender su fuerza de trabajo cuando no logra vivir de sus proyectos personales.

Algunos ejemplos del arte y específicamente de trabajo artístico en relación con una enajenación laboral son: 1) Santiago Sierra, con su obra “Muro de una galería arrancado inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas” en la que contrata mano de obra mexicana a cambio de un salario mínimo. En esta obra se les encomienda a los empleados, a cambio de un salario, sostener el muro de una galería a 60 grados.

Los empleados realizan un trabajo como parte de una obra de arte. Es un trabajo artístico en el sentido de que es un trabajo creativo. También es un trabajo enajenado en el que los trabajadores no mantienen un interés personal en la finalidad de la obra. Sólo están realizando un trabajo a cambio de un salario.

Es importante el título de esta obra y su sentido. Por un lado, el muro que se sostiene no es cualquier muro. Es el muro de una galería el que pesa y amenaza con aplastar a los trabajadores. Lo mismo sucede con la relación de las galerías con sus artistas. Es el artista quien sostiene con su trabajo el negocio de una galería al surtirlo de su materia prima. Y la galería, con el fin de obtener mayores ganancias busca ofrecer al artista el menor porcentaje posible de la venta de la obra; de la misma manera en que Santiago Sierra sólo le ofreció salario mínimo a los trabajadores, dinero que estos aceptan sin importar lo absurdo de la tarea debido a la gran competencia que existe por trabajo

y la necesidad de dinero. De la misma manera las galerías pueden pedir cosas absurdas a sus artistas con tal de mantener satisfecha la demanda de mercancía.

2) Otro ejemplo es la obra de Marianne Heier “*Cracking Concrete*”. Esta obra consiste en billetes moneda por la cantidad de 5, 173, 000 liras italianas. Este dinero es el ahorro que logró acumular en un periodo de varios meses, trabajando 2 o incluso 3 turnos diarios como mesera, recepcionista, personal de limpieza, etc.

Lo que se exhibió en la sala de la galería fue más que sólo dinero, es también el tiempo de trabajo acumulado y representado en forma de billetes. En este caso específico se puede observar que el medio de distribución y exhibición para el consumo es lo que permite entender la cantidad de dinero ahorrado como el resultado del esfuerzo de trabajo realizado por un artista. Es el negocio de la galería el que valida y aprueba el gesto creativo y no el artista mismo. En esta obra el público tuvo acceso total a este dinero «honestamente ganado» en palabras de la artista, que se presentó detrás de una cortina para brindar privacidad al espectador y permitirle hacer lo que quisiera con este.

Queda de más decir que el dinero se obtuvo a través de la venta de la propia fuerza de trabajo. Una enajenación salarial en la que se renunció a la propiedad del tiempo y los medios de producción. Sin embargo, no deja de ser un artista quien realiza este acuerdo salarial,

volviéndose así en un empleado contemporáneo ¿Es este acaso el ejemplo ideal del trabajador artístico enajenado? Esta obra pone en evidencia la necesidad del artista de trabajar para un sistema económico alienado. ¿Y de qué más puede trabajar un artista si no de empleado? Tener una profesión artística no sirve a la hora de llenar una solicitud de empleo. Se trabaja con seis salarios mínimos aproximadamente y probablemente sin prestaciones.

Esta artista en particular muestra con su obra que debe salir a trabajar con el fin de poder tener una presencia dentro del ámbito artístico. Algo que además es interesante observar es el hecho de que regala el dinero al espectador. Esta obra no se puede poner en venta. Cada persona que interactúa con el dinero se vuelve parte de la obra, ya sea retirando dinero, dejándolo igual e incluso dejando ahí más dinero. Esta obra es, como diría André Gorz, innecesaria; ya que nadie espera esta clase de regalo el entrar a un lugar en el que generalmente se consume y no se recibe.

Es importante hacer notar que todo aquel trabajo enajenado realizado para generar un producto o servicio ajeno pasa a ser reclamado en su forma-dinero por la propiedad intelectual del artista. El trabajo indiferenciado adquiere diferenciación. En el arte, a diferencia de los demás productos comerciales, existe un importante valor asignado por la firma, la autoría intelectual. Cada firma vale diferente y

se encuentra en constante competencia. Es este aspecto uno que valdría la pena analizar a mayor profundidad en otro momento.

Al producir y distribuir la obra de arte como un producto comercial necesario para la subsistencia se pierde un valor esencial del arte; el de ser totalmente innecesario. Este valor no aumenta en proporción de la cantidad de trabajo amasado, es valorado mediante el gasto; se valora en proporción a qué tanto se disfruta el derroche; aquel del que habla Octavio paz cuando describe el grado de abandono que puede alcanzar el mexicano en las fiestas y el que alcanzó en sus antiguos sacrificios (Paz, 2000, 59-63).

Del que habla también Georges Bataille cuando describe el *potlach*, acto en el que se despilfarra, exhibe y se regala los recursos con los que se dispone. Es una manera de hacer alarde de la cantidad de bienes que se posee. El gasto de bienes y el despilfarro de recursos que no generan ganancias son pérdidas necesarias que pertenecen a una economía general que el capitalismo no tolera debido a que no percibe en ella utilidades.

El placer, tanto si se trata de arte, de vicio tolerado o de juego, queda reducido, en definitiva, en las interpretaciones intelectuales *corrientes*, a una concesión, es decir, a un descanso cuyo papel sería subsidiario. La parte más importante de la vida se considera constituida por la condición -a veces

incluso penosa- de la actividad social productiva (Bataille, 1987, 26).

El arte libre es aquí el gesto que rompe con las dinámicas económicas establecidas en las que sólo se trabaja para vender y sobrevivir. Su realización es su propio fin; no espera nada a cambio más que el goce y deleite, preferiblemente en sociedad. Queda de sobredicho que este goce puede consistir en una gran celebración o fiesta en la que sólo se consumen y gastan energías y recursos sin miras a ser productivos y casi se podría decir, con el objetivo de volverse inútiles.

Es un trabajo artístico que se puede encontrar en cualquier estrato social y fuera de cualquier muro institucional. La dialéctica entre libertad y enajenación se supera en una pregunta: ¿qué clase de libertad se desea? Comúnmente la libertad se presenta como algo inalcanzable sin el trabajo y ocurre que simultáneamente es más inaccesible debido a éste. Las relaciones económicas crean libertad para unos a expensas de otros; se produce la libertad para que el consumidor la compre.

Por esto mismo se debe pensar el trabajo artístico enajenado por completo de las relaciones económicas de compra-venta, de utilidad y beneficio. La enajenación también es posible en otro sentido distinto al económico; un distanciamiento de la generación de utilidades. Es

este un uso completamente distinto de la “enajenación” que hasta ahora se viene discutiendo. No aparece repentinamente, sino que se gestó debajo de la reflexión dialéctica entre trabajo y enajenación, libertad y necesidad, consumo e intercambio.

El arte entendido como algo innecesario y producido en comunidad, sin excluir la posibilidad de un arte para uno mismo, aparece como una visión peligrosa para la estructura que se sostiene sobre la relación mercantil de éste. Pero no hay nada que temer, puesto que sólo es una idea, que aun materializándose no crea la necesidad de un consumo, ni entra en competencia, sólo es un gesto que aparece y desaparece con la esperanza de dejar un rastro.

Sostener que el arte debe ser una actividad no remunerada económicamente, no significa que toda producción artística como mercancía deba desaparecer, sólo es una posibilidad planteada por la imaginación.

Los artistas de diferentes partes del mundo: Nueva York, Finlandia, Helsinki, y México luchan para que el estado les proporcione el ingreso necesario para poder vivir de su práctica artística. Sin embargo, esto es un deseo bastante utópico considerando que el estado difícilmente dirige suficientes recursos para la inmensa demanda. Dirigir impuestos para sostener prácticas artísticas que pueden resultar improproductivas no es sencillo de justificar. Aunque cabe mencionar que

el valor de la cultura como recurso económico es algo que sobre lo que se insiste últimamente (Yúdice, 2002).

Queda abierto a discusión en qué medida determinado estado interviene en la forma de la producción artística de sus beneficiarios. Si el estado invierte para mantener a sus artistas esta inversión conllevaría ciertos acuerdos y restricciones. ¿De qué manera se ve influenciada la temática por los gustos de su estado o país? No debe ser muy distinto de como el artista que trabaja para una galería termina por ser influenciado por las recomendaciones de ésta, con el fin de que las obras se pueden vender con mayor facilidad.

La libertad artística que se plantea no se puede conseguir dentro de las relaciones económicas actuales; debe surgir por encima de estas. Lo que no significa que corte todo vínculo y relación con el comercio. Significa que debe escapar de los cálculos que sopesan beneficios individuales; debe renunciar al aumento de producción en detrimento de la calidad sólo para asegurar e incrementar sus utilidades.

El trabajo gratuito

La relación compleja y ambigua entre el arte la economía orilla a los egresados a producir a maneras y ritmos de una estructura económica de libre mercado global. En esta tesis se comenzó por presentar el contexto histórico y social dentro del cual ocurre el trabajo artístico y las distintas maneras en las que distintos artistas se valen de éste para construir distintas maneras de producir y relacionarse dentro y a través del arte. El arte como una forma de trabajo tiene infinitas posibilidades, así como su forma de consumo e intercambio.

Se analizó de manera individual todos los componentes que enfilan la oración central de la tesis así como su relación entre sí; haciendo brotar de esta manera distintas contradicciones y fricciones entre sus elementos. Lo que se logró al final fue una síntesis de los distintos conceptos que confrontan constantemente dos polaridades que fuerzan la reflexión a conciencia de las formas del trabajo artístico.

Al decir que el trabajo artístico puede ser enajenado se habla de una actividad que ocurre dentro de 1) una relación heterónoma en la que 2) se vende la mano de obra artística para realizar 3) una acción específica que no guarda interés personal para quien la realiza. Estas tres condiciones son necesarias para poder decir que un trabajo artístico es enajenado y sucede que no es posible generalizar que todo trabajo

artístico ocurre de la misma manera. Empero, aquí la importancia de la bisagra dentro de la oración central. Decir que el trabajo artístico puede ser enajenado abre y cierra una puerta que no deja pasar a todos; la reflexión del trabajo enajenado nos permite ver qué hay del otro lado cuando se abre ésta. Se espera que al conjuntar el trabajo artístico con la enajenación se pueda describir una forma de trabajo artístico que no niegue su relación económica, sino que la trascienda con dialéctica.

El artista definitivamente no trabaja de la misma manera que el obrero de fábrica. Este último es ajeno a la finalidad del trabajo. El obrero se presenta como quien realiza sólo un trabajo mecánico, una actividad forzada y necesaria para sobrevivir. La figura del artista, su contraparte a partir de la modernidad, es quien realiza una actividad de deseo personal e individual.

Sólo en algunos casos específicos, los artistas trabajan como empleados para realizar productos que no tienen ningún vínculo íntimo con su persona. Muchos de estos casos se presentan en el área del diseño gráfico y también en formas de trabajo artístico que requieren del trabajo colaborativo como en el caso del cine. Pero también ocurre en el arte de la pintura cuando una galería (el comercio) exige un determinado estilo.

El pintor no es necesariamente empleado de la galería, sin embargo, la galería ejerce una gran influencia sobre la producción;

incluso determina los términos de distribución de la plusvalía. Si bien éste no está vendiendo su fuerza de trabajo, se ve parcialmente condicionado sobre el producto de su trabajo y sobre su valor de cambio.

Los trabajadores venden su fuerza de trabajo a quién la demanda. Quién demanda, si también es poseedor de capital, establece lo que los trabajadores deben producir. Si se desea obtener dinero a cambio de cualquier obra de arte, es necesario enajenarla y vestirla como mercancía para venderla en el mercado.

Sin embargo, el problema económico, la precariedad del artista, se presenta en el hecho de que no es un trabajo necesario. Es un lujo, un trabajo creativo que no resuelve las necesidades básicas de alimento y techo más que mediante su enajenación e intercambio en el mercado a cambio de dinero.

Los resultados obtenidos con la investigación conducen en dirección opuesta a la hipótesis inicial. El trabajo artístico no está forzado a competir en el mercado. Tiene dos años ya que escribí por primera vez la hipótesis y antes no consideraba la idea de un «trabajo autónomo» que anula toda posibilidad de que el trabajo artístico esté forzado a ser una mercancía y por lo tanto a ser enajenable. Aquello que era el objetivo en un comienzo resultó ser todo lo contrario. No todo arte es mercancía. Existe la posibilidad de un trabajo artístico que puede

ser considerado inútil e incluso ocioso en el sentido de que no genera utilidades; un gasto más que una ganancia.

Esto no significa que el trabajo artístico pierda valor y que no se reciba nada a cambio. Si un artista puede crear a voluntad y capricho sin requerir dinero a cambio sólo prueba así la gran riqueza con la que cuenta en forma de recursos y modos de producción. Si regala obras, lo hace debido a que no considera el arte como algo por necesario; más bien se trata de un lujo. Esto quiere decir que la obra de arte puede ser extremada y radiantemente lujosa y gratificante, aun sin tener un precio en el mercado; aun siendo gratis.

Conclusiones en forma de cuentos y fábulas

En un cuento corto de Kafka hay una mujer, Josefina la cantora, que encantaba a todos los demás habitantes trabajadores del pueblo con su silbido. Su silbido no era superior a ninguno de los demás, ni tampoco era extraño que alguien silbara entre tantos obreros. Sin embargo, por alguna extraña razón, todos se reunían a escucharla entonar melodías y ella sabía que todos disfrutaban que lo hiciera.

En más de una ocasión exigió a la gente del pueblo ser exenta de trabajar debido a que ella era una persona excepcional, una artista, y que requería después de cada ejecución tiempo de descanso para sus cuerdas vocales. Este descanso nunca se le concedió a pesar de sus

amenazas de partir y sin excepción siguió trabajando como todos los demás hasta el día en que decididamente partió.

Para la gente del pueblo el trabajo artístico no era realmente un trabajo, era sólo algo innecesario que disfrutaban profundamente; por lo que nunca se le concedió a la muchacha abandonar sus labores y una vez que ella partió nada cambió y todo siguió como siempre.

Dentro de nuestra sociedad de trabajadores el arte no es tan útil como el trabajo empleado. El trabajo útil es el que aporta beneficios económicos con usura y no aquel que sirve para construir vínculos, ya sea entre las personas o entre éstas y la naturaleza. El intercambio de afectos se mantiene como algo inevitable dentro de las relaciones laborales pero no es algo primordial cuando hay dinero de por medio.

Esto es similar a la fábula de la hormiga y el saltamontes, en la que la hormiga reprendía al saltamontes y le advertía que si no trabajaba iba a morir de hambre en el invierno. Existen dos versiones de esta fábula. En una de estas, el saltamontes muere de frío y hambre. En la segunda, la hormiga extiende una invitación al saltamontes, compartiendo tanto su morada como su alimento. ¿Cuál de estos dos finales tiene más parecido con la realidad? Por un lado, el arte puede no ser considerado suficientemente valioso como para eximirlo de trabajos productivos y por el otro, necesita de la caridad de los trabajadores.

Entre la enajenación y la fuerza de trabajo existe una relación de empobrecimiento tanto económico como humano. El trabajador que produce un objeto enajenado no se encuentre reflejado en él. Vale la pena hacer la pregunta: ¿qué ocurre al conjuntar el trabajo empleado con el trabajo artístico? ¿Qué ocurre al acortar la distancia entre la enajenación y la libertad? En esta tesis se comprobó que el trabajo artístico puede ser enajenado en algunos casos y que ciertos aspectos del trabajo artístico pueden ser enajenantes. Esta enajenación es el resultado de producir dentro de las relaciones económicas enajenantes del capitalismo.

La enajenación en el arte ocurre al producir arte para “ganarse la vida”, ya que la libre producción artística se ve influenciada por la necesidad de obtener ganancias. Todo trabajador artístico que desea “vivir” de su producción debe crear necesidad en el consumidor para poder asegurar su ingreso. De la misma manera todo trabajo artístico, por más sincero y afectuoso que pueda ser, se ve permeado de enajenación al separarse de su producto para ponerlo en el mercado con una etiqueta de precio para su beneficio individual.

La libertad que se ha construido aquí es una libertad ajena a la economía clásica que busca ganancias económicas a cambio de la fuerza de trabajo. Se encuentra más allá de lo pecuniario. Se presenta como un gesto inevitable, una comunión entre las personas. Una

ofrenda en la que se da porque se puede dar, no porque se espere algo a cambio.

El propósito de las reflexiones de esta tesis es proponer la posibilidad de un arte innecesario, un arte social, no individual; más un gesto afectivo y menos un producto comercial. Se piensa el arte aquí como una oportunidad para crear nuevas relaciones sociales, libre de todo deber productivo. Es pensar al saltamontes trabajando junto a la hormiga pero sin dejar de ser saltamontes; a la vez invitando a la hormiga a crear música.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. *Resistencia en el arte*. Suiza, Agosto de 2014.

—. «Youtube.» *Youtube*. Agosto de 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c> (último acceso: 27 de Diciembre de 2017).

Arendt, Hannah. *La condición Humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Bastide, Roger. *Arte y sociedad*. Traducido por Luis Alaminos y Ricardo Rubio. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Bataille, Georges. *La parte maldita, precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria, 1987.

Bauman, Zygmunt. *trabajo, consumo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa, 2000.

Beuys, Joseph. «I am searching for field Character//1973.» En *Participation*, de Claire Bishop, 125-126. London: Whitechapel and the MIT Press, 2005.

Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Bruguera, a. s.f.

Bruguera, Tania. *Tania Bruguera*. 23 de Abril de 2011. <http://www.taniabruquera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm> (último acceso: 25 de Diciembre de 2017).

—. «Tania Bruguera.» *Tania Bruguera*. 2012. <http://www.taniabruquera.com/cms/592-0-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm> (último acceso: 08 de 03 de 2018).

Collective, Raqs Media. «How to be an artist by night.» En *Art Schools (propositions for the 21th century)*, de Steven Henry Madoff, 75-97. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2009.

Costa, Eduardo. «immigrant movement internatioanl.» *immigrant movement international*. 15 de Marzo de 1969. <http://immigrant->

movement.us/wordpress/2011/04/eduardo-costas-manifesto-on-useful-art-1969/ (último acceso: 28 de Diciembre de 2017).

Cuenca, Alberto J. López. «Hacer, trabajar, cercar: notas sobre las prácticas artísticas y su relación con el mercado capitalista.» En *Las Memorias del Primer Encuentro Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía*, de Paulina León, 42-45. Ecuador: Arte Actual - FLACSO, 2012.

Fontaine, Claire. «Artistas Ready-Made y Huelga Humana: Algunas aclaraciones.» En *MICRO-HISTORIAS Y MACRO-MUNDOS VOL. 1*, de Arely Ramírez, 39-63. México: Museo Tamayo, 2010.

García Canclini, Néstor. «Jóvenes creativos trabajando en red: una visión multidisciplinaria.» En *Jóvenes Creativos, Estrategias y redes culturales*, de Nestor García Canclini y Ernesto Piedras Fera, 9-22. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Gorz, Andre. *Metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido. Crítica de la razón económica*. Madrid: Editorial Sistema, 1991.

Hirschhorn, Thomas. «24h Foucault.» En *Participation*, de Claire Bishop, 154-157. Londres: Whitechapel Ventures Limited, 2006.

Kafka, Franz, *The complete stories*, Schocken Books Inc., 1983.

Lauzirika Morea, Arantza, y Natxo Rodríguez Arkaute. «Arte y trabajo.» En *Areas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco*, de Andrea Estankona Ioroño, Arantza Lauzirika Morea y Natxo Rodríguez Arcaute, 38-49. País Vasco: Universidad del País Vasco, 2015.

Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life, Volume I, Introduction*. Traducido por John Moore. London, 1991.

Marx, Carlos. *Teorías sobre la plusvalía I, Tomo IV de El Capital*. México: Fondo de Cultura Económico, 1980.

Marx, Karl. «Biblioteca Virtual Espartaco.» *Biblioteca Virtual Espartaco*. 2001. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/manuscritos/index.htm> (último acceso: 05 de 04 de 2018).

—. *El capital*. México: Siglo XXI editores, sa, 1980.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Peraza, Miguel, y Josu Iturbe. *El arte del mercado en arte*. México: Porrúa, 2012.

Piedras Feria, Ernesto, Gonzalo Rojon González, Alejandro Arriaga Vargas, y Ariadne Rivera Aguirre. «Estrategias creativas y redes culturales para el desarrollo.» En *Jóvenes creativos, Estrategias y redes culturales*, de Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Feria, 23-128. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.

Senneth, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2010.

Steyerl, Hito. *e-flux*. Diciembre de 2011. <http://www.e-flux.com/journal/30/68140/art-as-occupation-claims-for-an-autonomy-of-life/> (último acceso: 25 de Diciembre de 2017).

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura, Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa, S. A.

Weber, Max. «*The Spirit of Capitalism*» En *The Making of Society*, de Victor Francis Calverton, 506-531. New York: Random House, 1937.