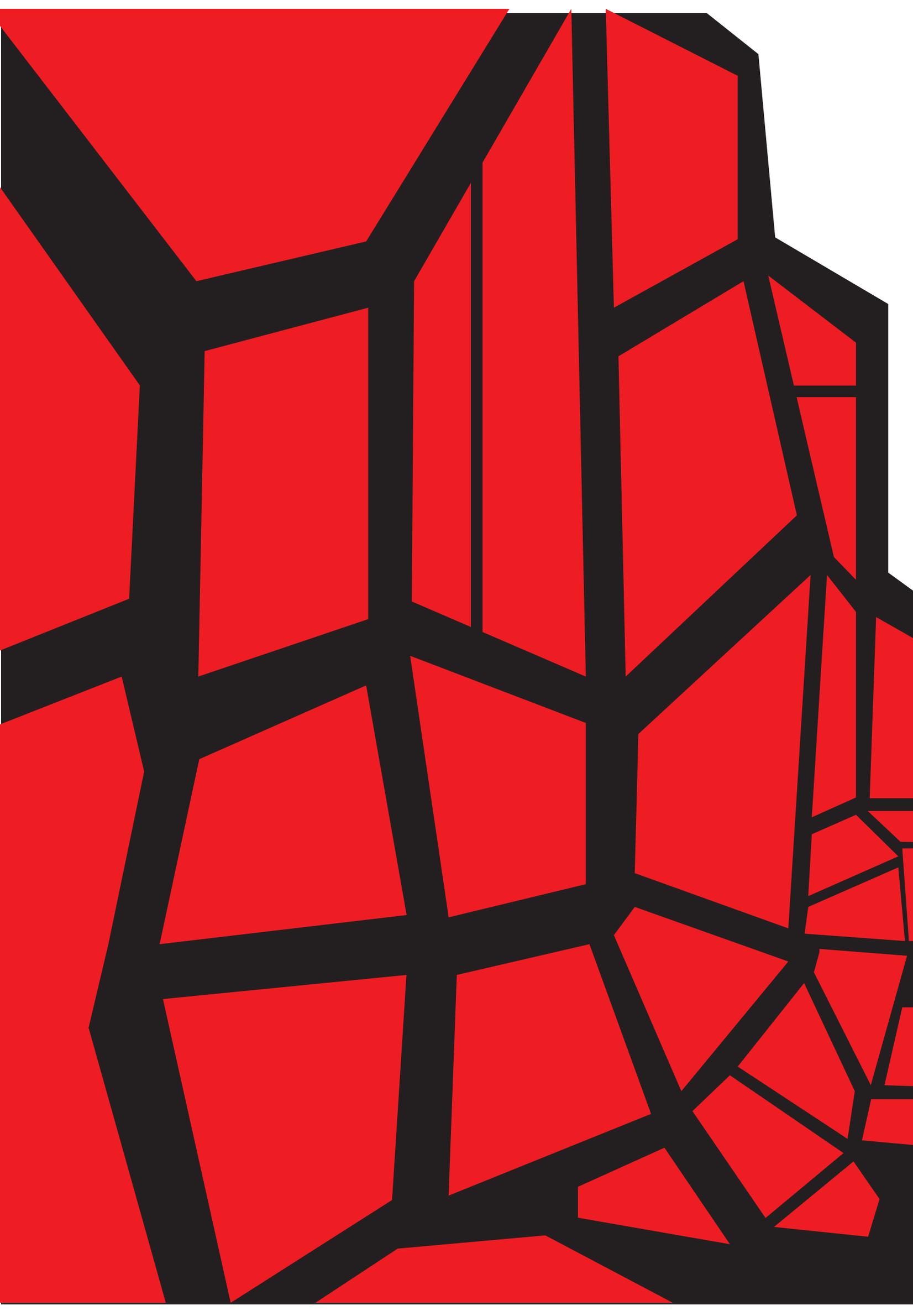
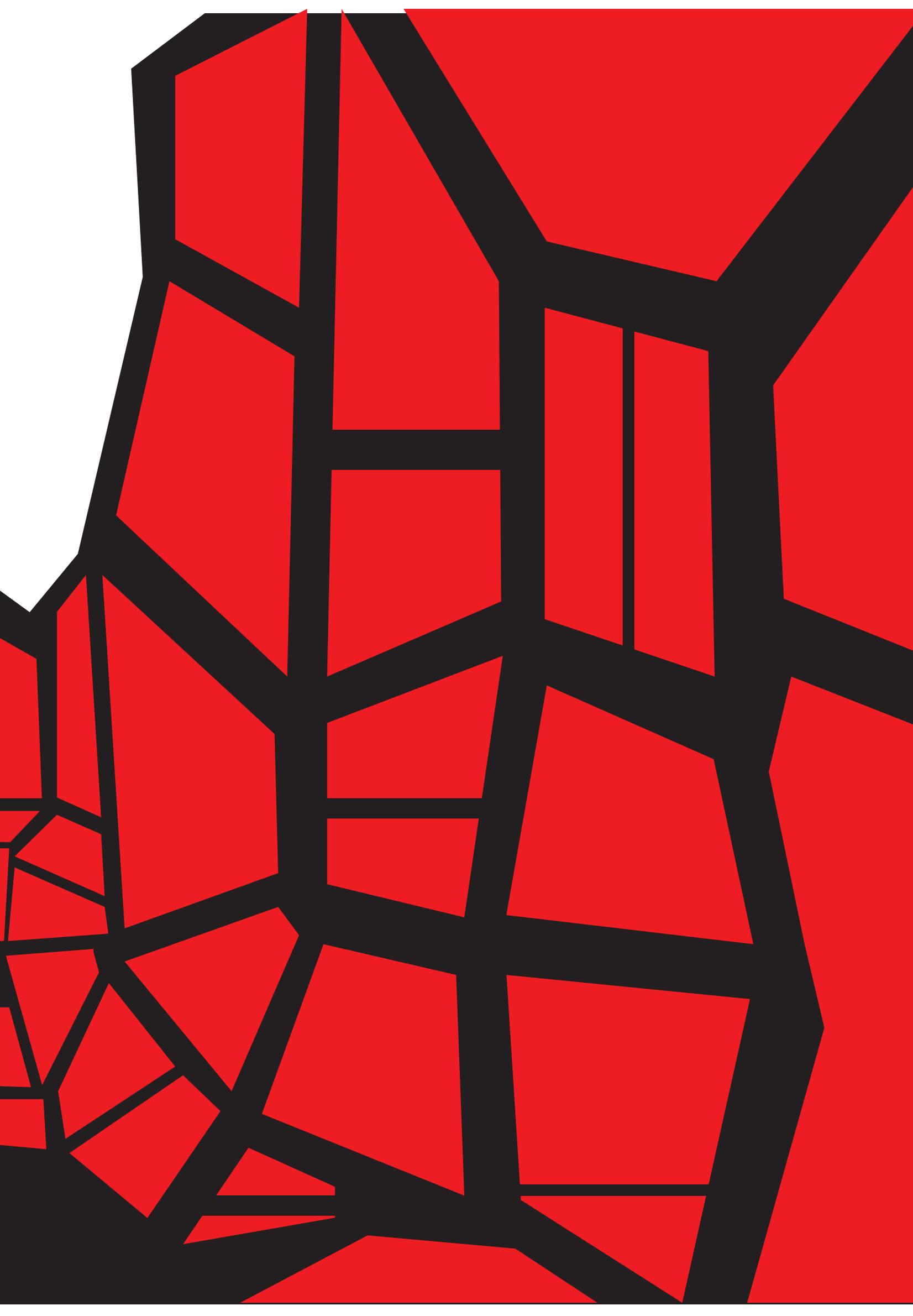


ARTEACTUAL

de la adversidad  
**¡VIVIMOS!**

**I ENCUENTRO IBEROAMERICANO  
SOBRE ARTE, TRABAJO y ECONOMÍA**





ARTE ACTUAL – FLACSO ECUADOR

Director FLACSO  
Adrián Bonilla

Coordinador Espacio Arte Actual  
Marcelo Aguirre

Asistencia  
Isabel Cornejo

Primer Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía  
“de la adversidad ¡vivimos!”  
[www.delaadversidadvivimos.wordpress.com](http://www.delaadversidadvivimos.wordpress.com)

Coordinadora del Encuentro  
Paulina León

Curadora del Encuentro  
María Fernanda Cartagena

Asistente de Producción  
María del Carmen Oleas  
María José Salazar

Metodología para las Mesas de Trabajo del Encuentro  
Gabriela Montalvo

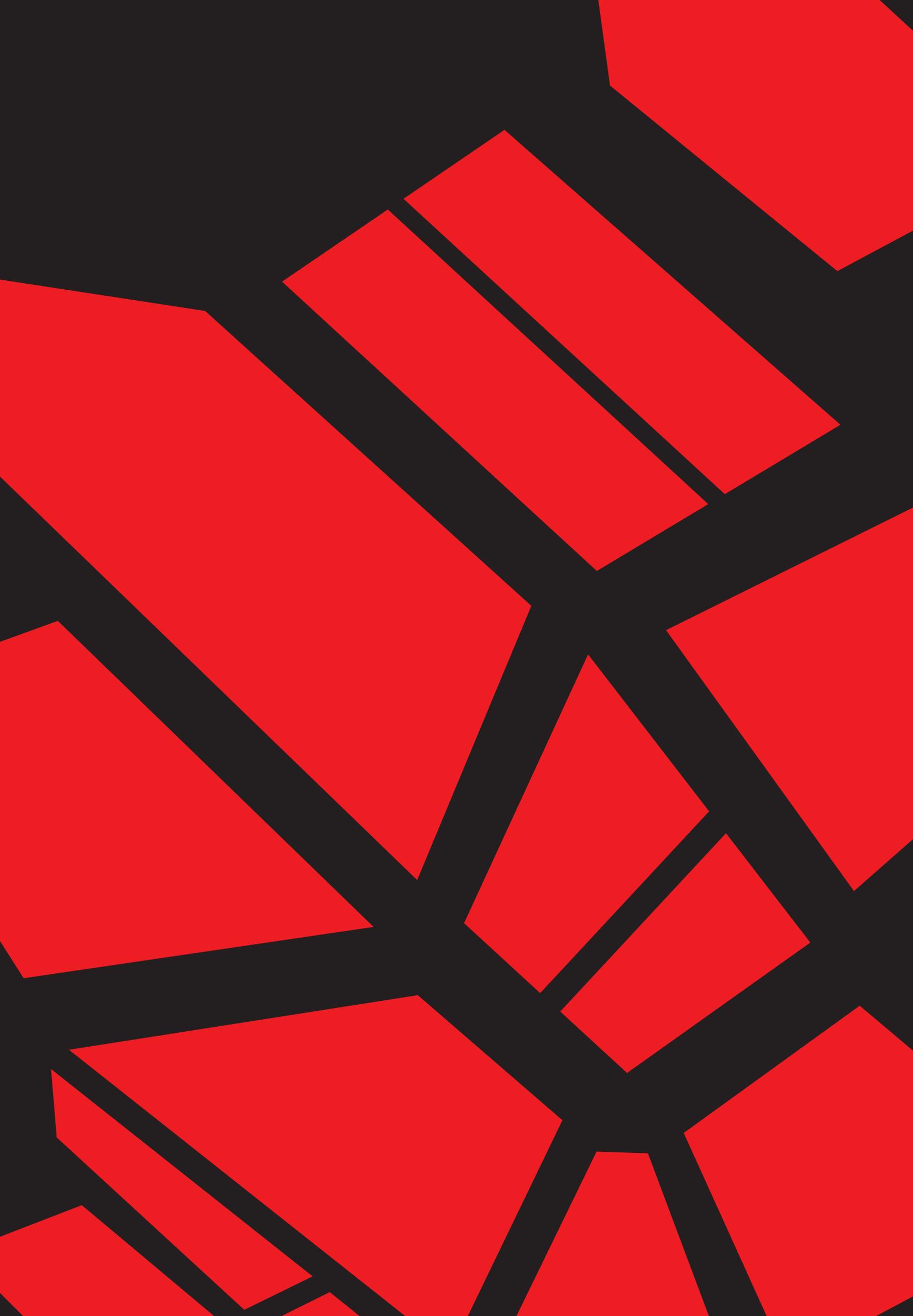
Corrección de textos  
Paulina Torres

Diseño e ilustración  
Gonzalo Vargas M.  
[www.pixelmono.com](http://www.pixelmono.com)

Fotografía  
Federico Castro  
José Peña  
Pamela Suasti

Impresión  
Imprenta Abilit

La Pradera E7-174 y Av. Diego de Almagro  
Quito Ecuador  
Pbx: +593-2-3238888 ext.2040  
[arteactual@flacso.org.ec](mailto:arteactual@flacso.org.ec)  
[www.arteactual.ec](http://www.arteactual.ec)



# ÍNDICE

**Las Memorias del Primer Encuentro  
Iberoamericano sobre Arte, Trabajo y Economía** - Paulina León **10**

#### **Coloquio**

**Coloquio y sus líneas de debate** - María Fernanda Cartagena **18**

**El Arte y la Economía** - Fernando Martín **24**

**Economía de la cultura: la relación entre cultura, economía y ¿desarrollo?** - Gabriela Montalvo **30**

**Políticas de la creación en la deriva transnacional** - Suely Rolnik **36**

**Hacer, trabajar, cercar: notas sobre las prácticas artísticas y su relación con el  
mercado capitalista** - Alberto J. López Cuenca **42**

**NoMínimo. Poniendo un año en blanco y negro** - Pilar Estrada **48**

**De espacios en crisis a espacios críticos** - Marcelo Aguirre **52**

**Lugar a dudas** - Claudia Sarria **56**

**Artistas radicales y vendidos** - Tranvía Cero **64**

**Crear REDES: Hambre, lab latino y espacio trapézio** - Javier Duero **68**

**La distribución de la experiencia y la acción de residir** - Paulina Varas **72**

**Herramientas conceptuales de regulación y profesionalización del sector: procesos asociativos,  
buenas prácticas y código deontológico** - Federico Castro **78**

#### **Mesas de Trabajo**

**Sobre este informe** - Paulina León **90**

**Sobre la metodología de trabajo** - Gabriela Montalvo **91**

**Sistematización de las Mesas de Trabajo** - Andrés Cortés, Pablo Bayas, Paulina León, Ángela Mateus,  
Markus Nabernegg, Isabel Patiño, María Elena Rodríguez, María Isabel Vargas y Marco Vinuesa. **92**

**A manera de conclusiones** - Paulina León **128**

#### **Anexos**

**Concepto del Encuentro** - María Fernanda Cartagena **132**

**Entrevista: Procesos colectivos para la profesionalización del sector de las artes visuales contemporáneas** **135**

**Entrevista: Procesos de sustentabilidad de espacios y proyectos dedicados al arte contemporáneo  
en América Latina** **139**

**Entrevista: Formas de producción artística dentro y fuera del mercado** **144**

**Biografías** **154**

**MESA 2: ARTE Y MERCADO ¿ES LA OBRA  
DE ARTE UNA MERCANCÍA COMO CUAL-  
QUIER OTRA? dinámicas  
alrededor de la construcción del  
valor del arte, especulación y  
resistencia.**



# HACER, TRABAJAR, CERCAR:

## NOTAS SOBRE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA Y SU RELACIÓN CON EL MERCADO CAPITALISTA

Alberto López Cuenca

Quiero comenzar subrayando el carácter de bosquejo de las ideas que les voy a compartir hoy. Les presentaré parte de un incipiente trabajo de investigación acerca de las transformaciones en las condiciones del trabajo artístico en el postfordismo. El objetivo de dicha investigación es considerar las estrategias de algunos artistas y colectivos en las últimas cuatro décadas, durante el afianzamiento de la denominada Nueva Economía, fundamentalmente financiera y especulativa. Me interesa indagar en el caso de la llamada Generación de los Grupos en México desde principios de los años setenta, o de colectivos en España como Agustín Parejo School en los años ochenta, Preiswert en los años noventa, o más recientemente el trabajo de Technologies to The People o Antoni Abad, Stalker en Italia o Bijari en Brasil. Estoy seguro de que ustedes tienen en mente muchos otros casos. Lo que motiva dicha investigación es rastrear los reajustes en la lógica y relevancia del sector terciario y en algunas estrategias artísticas que se acomodan y entran en desacuerdo con él. Se tratará, pues, de apuntar cuáles serían los aspectos descolantes de la ambigua relación entre arte y mercado en el postfordismo. Sin embargo, esta presentación no alcanzará a exponer casos concretos, tendrá sólo un alcance conceptual. Con ella, quisiera plantear una breve reflexión sobre el trabajo artístico y su relación con el mercado capitalista en general.

La mesa que nos reúne aquí lleva por título *Arte y mercado: ¿es la obra de arte una mercancía como cualquier otra?* Mi intención es pensar una respuesta a esta pregunta pero no lo haré considerando la dimensión objetual de la obra de arte sino indagando en aquello que hace posible al arte en general, el trabajo artístico. Por ello, para dilucidar si el arte es o no una mercancía como cualquier otra, me preguntaré si el trabajo artístico produce lo mismo que otras formas de trabajo. El capitalismo –recordemos la afirmación de Marx– es fundamentalmente una *relación social de producción*. Es decir, un conjunto de prácticas, instituciones y técnicas que generan capital a través de la producción de mercancías. En este sentido, el capitalismo, como cualquier otro modo de producción, es un modo de hacer. Es por esto que en lugar de preguntarme qué tipo de objeto es la obra de arte quisiera replantear la cuestión y pensar qué tipo de relaciones sociales se articulan para su producción. Me interesa, así, llamar la atención sobre el arte como un *obrar*, como un hacer y un acontecer. No me interesa este obrar de un modo especulativo –al hilo de las consideraciones ontológicas del obrar del arte de Heidegger, por ejemplo– sino como un modo de hacer inscrito en unas condiciones sociopolíticas concretas. Pienso, así, en el arte como un hacer y relacionar en tanto que gestador de vida social. Visto de este modo: ¿Qué tipo de trabajo es el trabajo artístico? ¿De dónde cobra su excepcionalidad? ¿Qué produce? ¿Cómo se inscribe, sortea o modifica las condiciones generales de producción de mercancías? Para poder responder a estas cuestiones, necesito apartar su atención del

objeto artístico y atraerla hacia la práctica artística –entendida, como les digo, como un terreno de interacciones sociopolíticas y no sólo como la relación entre un creador único y un objeto excepcional.

Evidentemente, hay modos muy distintos de acercarse a las prácticas artísticas para interrogarlas. De ahí que sea pertinente indicar por qué abordarlas a través de la idea de trabajo. Como les digo, me interesan las prácticas artísticas en la medida en que son modos de hacer y, por tanto, en la medida en que pueden producir distintas o inesperadas relaciones sociales. 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. De ahí que preguntarme por el trabajo artístico sea preguntarme por la posibilidad de desplazar y traer a la existencia otros modos de relacionarnos desde la matriz de la práctica, de los modos de hacer. Una práctica que no siempre se ha inscrito en la lógica del mercado.

De este modo, el arte puede aparecer siendo y solicitando lo que aún no es, es decir, como promesa o compromiso con formas de vida que no son las dominantes. Como sabemos, esta pretensión transformadora del arte no es nueva, de hecho, tal vez sea el rasgo distintivo de lo que se ha dado en llamar “arte moderno”. No deja de ser llamativo que ya desde fines del siglo XVIII el pensamiento europeo le otorgara al arte una condición excepcional, se le pidiera ser algo más que una mera experiencia o un simple deleite. Esta condición excepcional marcará de un modo crucial al arte en tanto que se lo postulará ligado a la emancipación, a la habilidad para conmocionar a los sujetos y sacarlos de su condición de sometimiento o

## HE INTENTADO SUGERIR QUE EL ARTE PUEDE SER UNA PRÁCTICA QUE NO SE ENCUADRE EN LA ECONOMÍA DE MERCADO SÓLO CUANDO PONE EN MARCHA RELACIONES SOCIALES DE PRODUCCIÓN QUE NO ESTÁN ORIENTADAS HACIA LA PRODUCCIÓN DE CAPITAL.

ignorancia. No me detendré aquí en elaborar una genealogía de este vínculo entre arte y emancipación y de sus infortunios a lo largo del siglo XX –especialmente no entraré en un asunto clave para nuestra posición geopolítica: el papel del arte moderno en la consolidación de la representación colonial y el afianzamiento del expolio capitalista de los recursos de las colonias<sup>1</sup>. No obstante, no puedo dejar de subrayar que la autonomía del arte, que tantas expectativas generó, ha sido históricamente apropiada tanto por el Estado moderno como por el mercado –ya haya sido para la construcción del imaginario nacional o para la producción de bienes de consumo o, como vemos todos los días, los dos a la vez, mercado y nación, como en la idea de “marca país”. En fin, el relegamiento del proyecto emancipador, huérfano de utopías que lo animen, ha dejado la condición excepcional del arte en una suerte de terreno baldío donde es fácil presa, tanto de apropiaciones reaccionarias en nombre de la “autonomía estética del arte” o de no menos reaccionarias disoluciones del arte en el mercado.

Esté el arte más o menos desamparado, de esta situación se desprende una cuestión que quiero poner en primer plano para mi reflexión: ¿por qué se esperaba tanto –por qué exigimos hoy aún tanto– del arte? Y, claro ¿por qué nos decepcionamos tanto ante mucho del arte de nuestros días? Quisiera argumentar que aquella capacidad emancipadora que se le atribuyó al arte –esa capacidad para criticar y modificar la sociedad en la que se inscribe– está ligada a las inéditas relaciones sociales que podía poner en marcha. No es casualidad que sea en Europa en el momento de pleno apogeo de la industrialización capitalista y la conversión de la población en masa trabajadora cuando la práctica del arte y la figura del artista se manifiesten como una reminiscencia de otras formas de hacer, de una suerte de afuera de la lógica

productiva. El arte será el recordatorio para la burguesía urbana del trabajo improductivo, por el que mostrará tanta admiración como suspicacias. Se trata de formas de hacer que no engranan claramente con el capitalismo. Al menos en principio. Quiero sostener que lo que hizo políticamente relevante al arte entonces fue su capacidad para introducir la indeterminación en la práctica productiva y manifestar así su posible transformación. El arte se dio como una práctica cuya finalidad no estaba programada, no estaba claro qué producía en el seno de un nuevo modelo productivo hegemónico. Esto lo hacía políticamente excepcional pero sólo en la medida en que usaba su autonomía estética para distraer y manifestar las condiciones generales de producción. Esa práctica incierta e improductiva se hizo presente como el recordatorio de que se podían disputar los modos de hacer y de decir el mundo. Es por esto que las líneas en las que creo que hay que inscribir al trabajo artístico son las de un conflictivo vaivén entre el desacuerdo y la connivencia con el mercado.

Para mostrar la relevancia de esa indeterminación del trabajo artístico, consideraré la tensión entre trabajo productivo y trabajo improductivo y su relación histórica en el capitalismo. Mi intención es apuntar que el modo de hacer el arte puede interferir en la lógica del mercado pero no por producir “objetos excepcionales” sino porque pondría en suspenso la expropiación de la fuerza de trabajo sobre la que se sustenta el productivismo capitalista.

En su reciente libro *Crack Capitalism*, John Holloway hace una tajante diferencia entre “trabajar” y “hacer”. De hecho, propone abandonar completamente la noción de “trabajo” para hablar de las prácticas que no producen capital y usar en su lugar la de “hacer”. “Una forma de hacer, el trabajo, crea capital”, escribe Holloway. “Otra forma de hacer, la que yo simplemente llamo ‘hacer’ empuja contra la creación de capital y hacia la creación de

<sup>1</sup> Abordo esta cuestión en “La traducción inabarcable: modernidad, arte e irrepresentabilidad en América Latina” en Gerardo Mosquera (ed.) *Crisisss: América Latina, arte y confrontación. 1910-2010*. México: INBA, 2012.

una sociedad diferente” (Holloway, 2010: 85)<sup>2</sup>. Está claro que esta distinción analítica no está tan nítidamente separada en la práctica artística, pues históricamente se ha situado en un vaivén entre el trabajar y el hacer, entre la connivencia y el desacuerdo con la lógica de mercado.

En cualquier caso, la idea central sobre la que se llama aquí la atención es que el trabajo productivo para el capitalismo es trabajo asalariado, es decir, fuerza que es utilizada para la producción de mercancía y, con ello, el reforzamiento del sistema hegemónico de producción. 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. Esto es lo que Holloway –siguiendo a Marx– llama trabajo abstracto: trabajo que ha devenido intercambiable en el proceso productivo (Holloway, 2010: 109 y ss.) No importa quién lo desarrolle ni dónde: sólo es relevante por que genera mercancías.

Sin embargo, existen otros modos de hacer que ponen de manifiesto que hay maneras distintas de conformar relaciones sociales que no están fijadas a través de la producción y consumo de mercancías. Hay trabajo improductivo –improductivo para la generación y acumulación de capital, hay ciertas prácticas artísticas que son improductivas para el capitalismo y su lógica de mercado, esto no quiere decir que no produzcan nada: producen subjetividad, agencia o relaciones sociales pero no generan capital.

John Roberts, en un discutible pero meritorio trabajo *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*, plantea claramente una pregunta clave para nuestras consideraciones: “¿Por qué se tiene al trabajo artístico como una forma ejemplar de actividad humana y, como tal, es sostenida por diversos autores como la base de la emancipación de todo trabajo?” (Roberts, 2007: 1). La respuesta que ofrece a esta pregunta es que lo que separa al trabajo artístico del trabajo productivo es que aquél “ha permitido que la subjetividad del artista penetre en los materiales del trabajo artístico totalmente” (Roberts, 2007: 87). Esta respuesta es insatisfactoria, pues arrastra un presupuesto humanista problemático que entiende que “el arte nos hace libres”, en tanto que nos permite expresar nuestra “esencia” subjetiva en un objeto. Esta posición es problemática en la medida en que pone todo el énfasis en la transferencia de valores o estados afectivos individuales a un objeto. Dicho objeto poseería, por las condiciones excepcionales de su productor, un estatuto inalienablemente valioso. El argumento de Roberts contra la abstracción del trabajo se aferra a una romántica reivindicación de la experiencia personal como pura e inexpugnable. Esto no es más que un inadmisibles resabio de humanismo subjetivista que pasa por alto que el sujeto es constituido socialmente y que por tanto su subjetividad se inscribe en el tejido sociopolítico,

<sup>2</sup> Las traducciones de los trabajos que no aparecen en la bibliografía en español son nuestras.

es decir, en las formas institucionales y las relaciones sociales hegemónicas. ¿Cómo puede pensarse que en esas condiciones hay una subjetividad previa, genuina y libre desde la que se expresa el artista?

A lo que hay que atender, no es al objeto *humanizado* como resultado de un trabajo no alienado, sino a las relaciones sociales que genera dicho trabajo. Son las relaciones las que son o no alienantes, y el sujeto en su concurso en ellas. El énfasis en el objeto es problemático porque, a pesar de que sea refractario y ambiguo –como quería Adorno– puede devenir mercancía mediante la fetichización. De hecho, no sólo el objeto, cualquier proceso o forma de hacer, cualquier práctica no productiva puede ser expropiada e inscritas en el proceso productivo. Este es un aspecto fundamental de la lógica capitalista, baste recordar al economista Carl Schumpeter quien en la década de los años cuarenta del siglo pasado caracterizó al capitalismo a través de la idea de “destrucción creativa”, es decir, de la necesidad de expandirse continuamente. La implicación de esto es clara: el capitalismo necesita crecer incluyendo en su proceso productivo prácticas, objetos y formas de vida que en principio no son productivas. Recordemos que la acumulación originaria de capital en la modernización inglesa consistió en la expropiación de las tierras comunales en el siglo XVI para poderlas hacer unidades mensurables y así transaccionables, intercambiables. El capitalismo necesita cercar y abstraer para comercializar (Federici, 2004).

Si todo *hacer* es originariamente una producción de vida social (el impulso humano por excelencia, como defiende el primer Marx), sabemos que no todo *trabajo* es un hacer pues hay trabajo esclavo, asalariado y productor de capital cuyo resultado es un extrañamiento de la vida, un alejamiento de quienes producen respecto de aquello que producen. Para llevar a cabo esta separación, el capitalismo debe realizar tanto un cercamiento del hacer mediante la salarización como una abstracción del trabajo mediante la técnica –pensemos que no habría capitalismo sin tecnociencia. La industrialización durante la primera revolución industrial y el modelo postfordista computacional después han tendido a homogeneizar las formas de hacer, ante y mediante la técnica. Esta homogeneización es prerrequisito fundamental del capitalismo para hacer *todo* trabajo equiparable, abstracto e intercambiable. La máquina en la revolución industrial y la computadora en el postfordismo se desempeñan como dispositivos de homogeneización del trabajo.

Sin embargo, el trabajo más generalizado de los artistas, el trabajo improductivo –en la medida en que no produce capital, como sí *debe hacer* el trabajo asalariado– plantea la posibilidad del arte como una crítica al trabajo asalariado. Para que esta crítica sea posible, la *autonomía* del arte no puede radicar ya, tras el desmontaje postestructuralista del sujeto, en la excepcional

expresividad individual sino en las *relaciones* de disidencia con la técnica y los modos de producción que puede establecer la práctica artística. En su relación con la técnica, el trabajo artístico opera aprogramáticamente –generando incertidumbre– y no productivamente: “El arte es cualquier actividad humana,” escribe Vilèm Flusser, “que busca producir situaciones improbables, y cuanto más artístico más improbable es la situación que produce” (2002: 52). Así, aunque el sujeto está constitutivamente ligado a la técnica (Stiegler, 1996), no por ello lo está al trabajo productivo. Se da, por tanto, toda suerte de relaciones con la técnica que no son, ni mucho menos, productivas para el capital.

En los distintos cruces que a lo largo del siglo XX tienen lugar entre el hacer artístico y el trabajo asalariado, se hace evidente que en el arte a veces aflora una dimensión no transaccionable, no equiparable –*poiética*, podemos llamarla–, que no ha sido integrada mediante el cercamiento del modelo productivo del capitalismo: en la Bauhaus o en el proyecto Tucumán Arde, en las acciones del Grupo Suma en México o en las del colectivo Tranvía Cero en Ecuador. Parece tratarse de una sociabilidad que no refuerza las condiciones de producción capitalista. ¿Quiere esto decir que puede eludirse su fetichización, su inclusión en el mercado, por siempre? ¿Puede impedirse su separación de prácticas complejas y su conversión en mercancía? Pues no, no en la medida en que no hay nada intrínseco al hacer o al objeto artístico que lo blinde ante el cercamiento capitalista.

En esta encrucijada, la cuestión es si es posible para las prácticas artísticas implicarse mediante el hacer con otras formas de hacer sin que esto conduzca inexcusablemente a la mercantilización. Una de las apuestas más apabullantes del postfordismo es que nada quede fuera del mercado –ni el deseo, ni la crítica ni la resistencia–, de ahí que se nos intente hacer creer que toda práctica artística cabe dentro del mercado o la industria del entretenimiento. Con todas estas ideas he intentado sugerir que el arte puede ser una práctica que no se encuadre en la economía de mercado sólo cuando pone en marcha *relaciones sociales de producción* que no están orientadas hacia la producción de capital. Para que el arte pueda hacerse cargo de esta tarea hoy, es imprescindible reivindicar una distinción práctica entre trabajar y hacer –es decir, ejercer la creatividad para articular relaciones sociales que no concluyan en la mera producción de mercancías.

## Bibliografía

Adorno, Theodor (1986). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Federici, Silvia (2004). *Caliban and the Witch. Women, the Body and Primitive Accumulation*. Brooklyn: Autonomedia.

Flusser, Vilèm (2002). *“Habit” en Writings*. Minnesota: University

of Minnesota Press.

Heidegger, Martín (1996). “El origen de la obra de arte” . En: *Camino de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.

Holloway, John (2010). *Crack Capitalism*. Londres: Pluto Press.

Roberts, John (2007). *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art after the Readymade*. London: Verso.

Schumpeter, Carl (1976). *Capitalism, Socialism and Democracy*. Nueva York: Harper Perennial.

Stiegler, Bernard (1996). *Technis and Time, 1. The Fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press.