

Instructions for authors, subscriptions and further details:

<http://brac.hipatiapress.com>

## **La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte**

Arturo Cancio<sup>1</sup>, Concepción Elorza<sup>2</sup>

1) Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU

2) Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU

Date of publication: June 3<sup>rd</sup>, 2020

Edition period: October 2020 - February 2020

---

**To cite this article:** Cancio, A. y Elorza, C. (2020). La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 244-264. doi: 10.17583/brac.2020.3500

**To link this article:** <http://dx.doi.org/10.17583/brac.2020.3500>

---

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to [Creative Commons Attribution License \(CC-BY\)](#).

# Contemporary Art Practice as Criticism of the Notion of Labour in Art

Arturo Cancio, Concepción Elorza

Faculty of Fine Arts at the University of the Basque Country UPV/EHU

*(Received: 14 May 2018; Accepted: 7 April 2020; Published: 3 October 2020)*

## Abstract

---

Throughout history, a large number of artists have frequently approached the labor environment and work as subjects for art. However, to a lesser extent, the artistic activity itself has been problematized as labor and/or employment. Nevertheless, in recent times we have attended an in-depth debate about the easements and limitations of artistic activity and its dependence on some established power structures. The text that we develop below raises the repercussions and contradictions of some art projects, which take as a starting point or base on the relationship art/work. Through them, it is possible to notice an awareness of the artists concerning their position in the art system, revealing common practices that highlight its precarity and the lack of a regulatory framework to protect their professional activity. Each one of these ways of proceeding projects reflections and questions we think necessary to review critically since they present sharp comments about the problems we raise in our research.

---

**Keywords:** Art world, art practice, labour, employment, precarity

# La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte

Arturo Cancio, Concepció Elorza

Facultad de Bellas Artes del País Vasco UPV/EHU

*(Recibido: 14 mayo 2018; Aceptado: 7 abril 2020; Publicado: 3 octubre 2020)*

## Resumen

---

A lo largo de la historia, numerosos artistas han recurrido con frecuencia al trabajo y el entorno laboral como temática. No obstante, en mucha menor medida han abordado de manera crítica la propia actividad artística en tanto que trabajo y/o empleo. En los últimos tiempos, sin embargo, asistimos a un debate profundo sobre las servidumbres y limitaciones de la actividad artística y su dependencia para con algunas estructuras de poder establecidas. En el texto a continuación, desarrollamos las repercusiones y contradicciones de algunas prácticas artísticas, que toman como punto de partida o se sustentan en la relación arte/trabajo. A través de ellas, es posible advertir una toma de conciencia de los y las artistas en relación a su posición en el sistema del arte, desvelando prácticas habituales que ponen en evidencia su precariedad y la carencia de un marco regulador que proteja su actividad profesional. Cada uno de estos modos de proceder proyecta reflexiones e interrogantes, que nos parece necesario revisar de modo crítico, ya que presentan agudos comentarios de gran interés en el contexto de las problemáticas planteadas en nuestra investigación.

---

**Palabras clave:** Sistema del Arte, práctica del arte, trabajo, empleo, precariedad

**E**n los últimos años, numerosos estudios han venido dando cuenta de la situación de extrema precariedad del trabajo en arte, a escala internacional (Gill y Pratt, 2008; Wuggenig et al., 2011; Aranda, et al., 2011; Erić y Vuković, 2013; VV. AA., 2017; Sussman, 2017); y particularmente en el Estado español (Echeverría et al., 2014; Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017; Martínez López y Cancio, 2017; Aliaga y Navarrete (eds.), 2017; Cancio, 2018; Enguita, 2018). Gracias a estos trabajos, hemos tenido la oportunidad de constatar con datos, tanto cuantitativos como cualitativos, los perfiles de una realidad cuyas dimensiones intuíamos.

Podemos afirmar, entonces, que el/la artista personifica de manera hiperbólica al sujeto trabajador precario que nuestra realidad postfordista dibuja y que diferentes autores han tratado de definir (Neilson y Rossiter, 2005; Tsianos y Papadopoulos, 2006; Standing, 2011; Gielen, 2015). En cierto modo, la concepción del polímata humanista se ve superada por la figura del artista contemporáneo, al ser considerada ésta como un ejemplo extremo del sujeto neoliberal o neosujeto (Laval y Dardot, 2013; Belaustegi, 2017; Aldaz, 2017), apareciendo así como individuo deshumanizado (Valenzuela Gutiérrez, 2014). Asimismo, en el caso del trabajo en arte, los creadores se ven sometidos a la presión de una doble necesidad de *hacerse*, ya que su autoconstrucción afectaría tanto a su responsabilidad sobre sí mismos, como a su ser *en tanto que* artistas, al asumir doblemente las exigencias propias de ese nuevo sujeto.

Por todo ello, un gran número de artistas, especialmente artistas jóvenes, conscientes por fin de la excepcionalidad laboral y económica de su actividad (Abbing, 2002; Beech, 2015), puesto que han recibido en toda su crudeza el golpe de la crisis económica y sus devastadores efectos en los presupuestos de museos e instituciones, analizan las consecuencias de dicha excepcionalidad. En base a estas circunstancias, señalan hacia una revisión de su situación legal frente al trabajo, la contratación y la cotización –entre otros muchos factores–, al tiempo que evidencian las carencias de los sistemas convencionales de legitimación en arte y exigen una reconfiguración más justa de estas estructuras. Además, muchos de ellos participan en modos nuevos de existencia de lo artístico en el seno de lo social, atentos a otros intereses y otros públicos.

En este contexto, diferentes aspectos de la realidad laboral del campo del arte han pasado a formar parte de formulaciones que ponen el acento en la, a menudo, amarga realidad del día a día, tan distinta a la visión espectacularizada del artista plenamente libre, que solo atiende a los

requerimientos de su trabajo de creación, esperando —convencido, resignado, motivado o paciente— la llegada de un éxito que, entiende, habrá de llegar, en justa correspondencia a su perseverancia y dedicación, a su compromiso con su propia labor. Al tiempo, podemos observar que se han naturalizado tanto en este campo actitudes tendentes a la retribución únicamente en forma de *capital simbólico*, que ha llegado a ser, en ocasiones, la única moneda de cambio, no solo en las relaciones entre artistas e institución, sino incluso también entre los propios artistas. Esta clase de situaciones se producen especialmente cuando media una importante desigualdad entre las partes, en cuanto a la capacidad de impacto o reconocimiento público, es decir, cuando se trata de relaciones de poder no equilibradas.

### Artistas Invirtiendo en Sí Mismos/as

Destacamos a continuación el informe *Culture statistics 2016*, de la Oficina Europea de Estadística (Eurostat), ya que en él encontramos una breve sección en la que se prestó especial atención a las características particulares de dos categorías laborales: la de los artistas creativos y escénicos y la de los autores literarios, que sumaron conjuntamente 1.9 millones de profesionales y constituían el 30% del total de empleados en el sector cultural—en los 28 estados miembros de la Unión Europea (UE), de la Asociación Europea de Libre Cambio —Islandia, Noruega y Suiza— y de los países candidatos —Macedonia del Norte, Turquía y Serbia—, durante el año 2014 (Eurostat, 2016, p. 68).

A la hora de analizar las características del empleo que desarrollaron los profesionales englobados en este grupo único, en el informe se indica que éstas se pueden definir mediante el estudio de cuatro variables (Eurostat, 2016, p. 68):

1. El estatus de autoempleo.
2. La jornada laboral (a tiempo completo o parcial).
3. El estatus contractual -contratos temporales versus permanentes- para los empleados por cuenta ajena.
4. El pluriempleo.

Los resultados obtenidos, con respecto a los tres primeros indicadores, demostraron que estos fueron más desfavorables para el grupo de artistas y escritores que para la totalidad de los trabajadores de la UE (Eurostat, 2016, pp. 68-69). En lo que respecta al autoempleo, casi la mitad (49%) de artistas y escritores de la UE fueron trabajadores autónomos, un porcentaje muy superior al registrado en el conjunto del mercado laboral (15%). En el caso de

España, las cifras mostraban un panorama sensiblemente diferente; 37% y 17% respectivamente. En cuanto a la jornada laboral, el 70% de artistas y escritores mantuvieron un empleo a tiempo completo, porcentaje inferior al 80% correspondiente al total de la fuerza laboral en la UE. El 80% de artistas y escritores, frente al 84% del resto de trabajadores en el Estado español. En lo que concierne al estatus contractual, en la UE, el 86% del total de trabajadores asalariados tuvieron un empleo permanente en 2014. Esta cifra descendió hasta el 76% en el caso de los empleados en el sector cultural. En el caso de España, ambos porcentajes fueron inferiores; 67% de artistas y escritores, frente al 76% del total de trabajadores.

Además, también se consideró en este informe que el tiempo dedicado al trabajo es un determinante importante a la hora de valorar la posición de un trabajador en el mercado laboral y, en muchos casos, sus recursos financieros (Eurostat, 2016, p. 69). Se afirma que el empleo a tiempo completo proporcionó beneficios que el trabajo a tiempo parcial no ofrecía, lo que pudo conducir a trabajadores con este tipo de contratos a conseguir un segundo empleo, a fin de aumentar sus ingresos (Eurostat, 2016, p.69). En 2014, un 89% de artistas y escritores europeos mantuvieron un único empleo, frente al 96% del total de trabajadores. En el Estado español, esos porcentajes fueron del 95% y el 98%, respectivamente. Las razones para mantener varios puestos de trabajo a tiempo parcial, según el informe, podrían derivarse de que los trabajadores se dedicaron a su labor como profesionales autónomos, además de trabajar como empleados en el sector público o privado, o ser propietarios de dos negocios diferentes (Eurostat, 2016, p. 69).

En este sentido, Bureau, Perrenaud y Shapiro (2009) compilaron una serie de relevantes aportaciones en torno a la cuestión de la figura del artista que ha de debatirse entre el trabajo de creación y las contingencias de un trabajo alimentario. Los artículos incluidos en esta publicación, fruto de un seminario organizado por el *Centre d'Etudes de l'Emploi*, entre 2003 y 2006, plantearon cuestiones tales como el sentido e impacto de tal diversificación, la concurrencia o complementariedad entre las distintas actividades a las que los artistas han de enfrentarse, la existencia de una regulación del mercado laboral de los artistas o las diferencias entre las disciplinas artísticas.

En esta publicación se afirmaba que, ya sea en música, danza, teatro o artes visuales, las habilidades creativas son insuficientes para el ejercicio de una profesión artística y que los artistas invierten mucho tiempo y esfuerzo en capacitación, mediación y trabajo social, en campos de trabajo en torno al otro, en los cuales la competencia es dura. Concluían que el desafío está, sin duda, en la definición de los nuevos paquetes de tareas que constituyen las

profesiones de los artistas y en su reconocimiento por los/las agentes sociales. Sin embargo, según el informe del Eurostat, mantener dos puestos de trabajo puede ser un indicio de empleo precario, aunque indicaban que puede tratarse de una autopercepción (Eurostat, 2016, p. 69).

Esta afirmación, nos lleva a formularnos la pregunta siguiente: ¿son los artistas realmente conscientes de su condición precaria? En este sentido, Aranda, Kuan Wood y Vidokle (2011) cuestionaron las motivaciones por las cuales muchos artistas con talento e hipercualificados se dedican a una profesión que ofrece salarios muy bajos o incluso está sujeta a trabajo no remunerado (p.6). También afirmaron que, por alguna razón derivada de la propia vanidad de los artistas, el sometimiento a alguna clase de imperativo del divismo —que promete reconocimiento a gran escala— o las expectativas que ofrece la cultura —que se mantiene en su desconcierto con respecto a la utilidad de la producción artística—, se contribuye a que estos empleen cantidades enormes de energía profesional en una turbia pseudoprofesión, con el respaldo de la creencia popular en su alto valor (Aranda, Kuan Wood y Vidokle, 2011, p. 6).

También nos preguntamos hasta qué punto los datos de los que se sirvió el informe Culture Statistics 2016 son capaces de ofrecer una información que se ajuste a la realidad del sector profesional del arte. Como también señalaron Pérez Ibáñez y López-Aparicio (2017, p.17), en el informe del Eurostat resulta imposible discernir los datos específicos para el conjunto de artistas plásticos y visuales, ya que junto a estos profesionales se englobó a escritores y profesionales de las artes escénicas, como son los actores y actrices, músicos, intérpretes, bailarines, coreógrafos, etc. A nuestro entender, este hecho desvirtúa los datos referentes a la realidad laboral de estos colectivos profesionales que presentan características muy diferenciadas.

Este mismo problema se les presentó a Martínez López y Cancio (2017, p. 243) en su estudio de la precariedad de los artistas que desarrollan su labor profesional en el Estado español, a partir de datos del Instituto Nacional de Estadística (INE). Estos hechos dan cuenta de la falta de voluntad institucional en asumir la realidad de este sector, al que no ayudan precisamente este tipo de medidas globalizadoras. Por otro lado, Echeverría, Ezponda y Rocca (2014, p. 21) plantearon que la metodología empleada por el Eurostat en la elaboración de su informe podría convertirse en canónica en un futuro inmediato, lo cual —a nuestro entender— contribuiría a debilitar la percepción que se tiene de la compleja situación del sector, al tener que adaptar las metodologías de obtención de datos de estas investigaciones al marco conceptual, metodológico y estadístico propuesto por el Eurostat.

Constatamos además que, con harta frecuencia, son los propios artistas quienes sustentan económicamente la producción de sus obras y, en un sentido más amplio, al sistema del arte en su conjunto, con los ingresos obtenidos en trabajos ajenos a su actividad artística. Según sostenían Pérez Ibáñez y López-Aparicio (2017):

El artista es el origen de un producto que genera una actividad en todo el sector de las artes plásticas dentro del entramado de las industrias culturales, industrias que de por sí tienen el cometido de dinamizar la actividad laboral y económica [en nuestro país] a través de la cultura, y por tanto de producir riqueza, puestos de trabajo, desarrollo. Pero, además, el artista apoya con su trabajo y con los costes del mismo el mantenimiento de todo este entramado [...] a pesar de saber que no puede considerar su trabajo como cualquier otro profesional como una forma de sustento, como una fuente de ingresos estable. (p. 80)

En este orden de cosas, la afirmación de que es el eslabón más débil, el propio artista, quien acarrea el peso de su actividad, se hace proyecto en el caso que a continuación analizaremos. Se trata de dos artistas que, en su trabajo, invirtieron en sí mismas, aun siendo conscientes de que dicho esfuerzo difícilmente podría terminar siendo lucrativo o incluso económicamente *compensado*. En su proyecto *Limbo Económico en Tres Actos* (2014), *Art al Quadrat* —colectivo formado en 2002 por Gema y Mònica del Rey Jordà— reflexionaban sobre una serie de decisiones, bien propias, bien de otras personas, cuyos resultados económicos no fueron en absoluto los esperados, habiendo devenido finalmente en fracasos y pérdidas.

La instalación constó de tres piezas. En una de ellas, denominada *Tercer Acto: Autoinversión*, escenificaron la necesidad del artista de ser su propio soporte. Las artistas mostraron así una realidad omnipresente, cuando se trata del desarrollo de una carrera profesional en el campo del arte, al referirse a esa expectativa a la que anteriormente hacíamos alusión, que implica en muchos casos enormes sacrificios y renunciaciones. En cuanto a su formalización, descrita por sus autoras (*Art al quadrat*, 2014): “En esta obra se incluye una fotografía actual de las componentes de *Art al Quadrat* invertida, que se entrelaza con un documento de cálculo donde se realiza un cómputo de la inversión realizada de toda la trayectoria del grupo artístico” (párr. 7).

Es en las palabras con que se refirieron las autoras a esta pieza, en las que quedó sintetizada la paradoja que implica decidir hacer la apuesta de *tratar de llegar a ser artista*, ya que, aun siendo conscientes de lo arriesgado de esta opción —cuando menos en términos económicos—, se mantienen fieles a ella,

en tanto representa una elección vital a la que otorgaron un mayor calado: “Pese a la poca rentabilidad, nos movemos entre la motivación y el convencimiento personal de que nuestra autoinversión va más allá de un limbo: representa una forma de vida” (Art al quadrat, 2014, párr. 6).

Ambas artistas demostraron que no resulta fácil y que, de hecho, con frecuencia es necesario contar con un fuerte respaldo que permita disponer del margen necesario hasta obtener algún tipo de rentabilidad en esta profesión. Mas si, por el contrario, se carece de un soporte económico que venga a colmar las carencias que preceden a la consolidación de una carrera artística —en el mejor de los casos— y la consiguiente obtención de ingresos a partir de las propias creaciones, es altamente probable que la renuncia a esta vía profesional se vuelva imperativa en algún momento. Esta situación se ve reflejada de manera excelente en el artículo de Sussman (2017), quien destacaba que las leyes económicas específicas del sistema del arte —marcadas por los hábitos de consumo, la filantropía y las redes sociales de los ultraricos— tiende a privilegiar a aquellos con las conexiones correctas en marcos de referencia similares, favoreciendo roles clasistas en tiempos en los que la noción de inclusión social en el ámbito laboral se ha convertido en un lugar común (párr. 5-6).



Imagen 1. Stilinović, M. (1987/2017). *Artist at Work* [Ocho impresiones en gelatina de plata] y Stilinović, M. (2011/2017). *Artist at Work (again)* [Dos impresiones de chorro de tinta]. © Foto: Haupt & Binder. Extraída de <https://universes.art/es/bienal-venecia/2017/viva-arte-viva/photos-giardini/mladen-stilinovic/>

Por el contrario, el perfil profesional del artista descrito hasta ahora, totalmente volcado en su carrera, nada tiene que ver con el artista durmiente, carente de expectativas, que representara irónicamente Mladen Stilinović en sus obras *Artist at Work*, 1978/2017 y *Artist at Work (again)*, 2011/2017, recuperadas en la 57 edición de la Bienal de Venecia, de 2017. Hoy, como entonces, el artista occidental sigue desviviéndose, intentando todas las vías (im)posibles, sin dejarse llevar por el desaliento y sin hacerse demasiadas preguntas acerca de hasta cuándo podrá seguir adelante, en pos de sus esperanzas o ilusiones. Sin embargo, nada más lejos de nuestra intención que hacer un alegato de la resiliencia que muestran los artistas ante su condición precaria. De acuerdo con Colussi (2013), en la idea de resiliencia abundan peligros ideológicos que “[más] allá de las mejores buenas intenciones que puedan desplegarse —al menos en algunos casos— apelando a esta noción, lo que se transluce es la pasividad y la aceptación de una ya estatuida normalidad, obviando la idea de conflicto como motor perpetuo” (párr. 11).

### **Dependencia del Sistema del Arte**

La creencia en la concepción de la figura del artista —varón, blanco y occidental— como genio creador, aún persiste en numerosos contextos sociales —y no precisamente constituidos por legos. Lejos de esta concepción, al iniciar nuestra investigación partíamos además de la convicción de que los artistas contemporáneos no poseen en exclusiva todos y cada uno los significados y posibilidades susceptibles de ser atribuidos a sus obras. Se han convertido en un componente más de las cadenas de valor en las cuales las interacciones entre sus nodos, en relación a las obras de arte por ellos propuestas, constituyen el verdadero origen de lo que puede (o no) ser considerado arte.

Concordamos con Cummings y Leandowska (2000), que se trataría entonces de un escenario en el que la interpretación sobrepasa la intención del artista, en una red de influencias que elabora las posibilidades de una obra (p. 15). Es así como, en numerosas ocasiones, el funcionamiento del sistema del arte y la mediación sobre el trabajo artístico no se realiza de manera horizontal y en términos de colaboración, sino que puede conllevar la condición de subordinación del artista, como trabajador, a otros agentes, como comisarios, críticos y galeristas de modo que las implicaciones de dicha mediación son también, a menudo, el tema de la propia producción artística.

Así, la extremada dependencia de decisiones a veces caprichosas, o al menos frecuentemente poco argumentadas, pasa a primer plano en propuestas

como la de Juan López, quien en su obra *No tienes ninguna posibilidad* (2004) grabó con cámara oculta una conversación con un galerista, el cual en todo momento trataba de imponer sus condiciones al artista, a quien, además, reiterativamente *aleccionaba*, desde una posición de superioridad, con indicaciones acerca de la formalización de su trabajo y la necesidad de que éste se adaptara al espacio expositivo.

No en vano, de acuerdo con Ortega (2013), la imprevisibilidad y arbitrariedad son considerados en cierto modo un valor en algunas esferas, pues se entiende que da cuenta del *cuño individual* de determinados agentes del sistema del arte. Concretamente el autor escribe: “aunque con estrategias cambiantes, la exhibición de autoridad se ha manifestado a través de la arbitrariedad. La exhibición impúdica de autoridad engorda a la misma autoridad” o que “[...] la autoridad requiere del ejercicio de la subjetividad lo demuestra el hecho de que se exija a todo el que se postule como director de museo o centro de arte, que ofrezca una propuesta personal” (p. 103). Asimismo, según defendió de la Torre (2014), ha de afrontarse de una vez por todas esta condición de *volatilidad* y falta de transparencia en cuanto a las decisiones del crítico o curador —en relación tanto a los públicos como al propio artista—, en tanto que sitúan a este último permanentemente y de manera obvia en manos de las decisiones de otros y hacen de él un/una sujeto (de)pendiente y expectante, obligado a abandonarse a determinaciones y criterios en cuya construcción apenas interviene. Alguien que, con frecuencia, aceptará también altísimos grados de abuso, parcialidad e incluso ilegalidad

en sus relaciones laborales, dada su enorme vulnerabilidad y el constante temor a convertirse en un ser indeseado por el colectivo.

*Imagen 2.* López, J. (2004). *No tienes ninguna posibilidad* [Fotograma]. Imagen publicada por cortesía del artista.

El artista ha de estar siempre en el momento adecuado y en el lugar



oportuno, y ha de saber desenvolverse con soltura en el complejo entramado en el que resulta determinante saber quién es quién, como describe agudamente Michel Houellebecq (2011) o como, con gran sentido del humor, deja claro Helguera (2006). Se trata de una compleja coreografía en la que hay que saber ejecutar siempre los movimientos adecuados.

De igual forma, la falta de resultados, la negativa que supone el simple hecho de ser ignorado o no recibir la atención esperada en el medio, puede cronificarse generando desánimo, angustia y frustración, los cuales a su vez pueden conducir al artista a llevar a cabo acciones drásticas para poner de nuevo el foco sobre sí, como evidencia la pieza de Javier Núñez Gasco *Cinco minutos de crítica de arte* (2004). En ella, el artista decide sujetarse, utilizando unas esposas, a un crítico —del que previamente estudia sus movimientos, hasta forzar que se produzca el momento oportuno a la coincidencia— a cambio tan solo de un texto, precisamente acerca de ese mismo trabajo. Mas,

aún en esa situación de sometimiento, el crítico será capaz de negociar algunas de las condiciones de su temporal *secuestro*. Además, el artista sufrirá también las consecuencias de su propia imposición, ya que tendrá que acompañarle en su recorrido. Solo una vez finalizado éste, recibirá la crítica y obtendrá sus cinco minutos de atención. Sin embargo, ¿cómo negocian a su vez los artistas con sus debilidades o fortalezas? Y aún, ¿cómo se comportan como empleadores?

*Imagen 3.* Núñez Gasco J. (2004). *Cinco minutos de crítica de arte* [Fotograma] Imagen publicada por cortesía del artista.



### **Labor Delegada y Anonimato/Autoría; Plusvalía del Trabajo en Arte en Relación al Trabajo Común.**

En 1999, Francis Alÿs, artista belga afincado en ese momento en la Ciudad de México, llevó a cabo un registro fotográfico de la labor de una empleada municipal encargada de la limpieza de las calles de esta ciudad, a quien encargó que, mientras realizaba su trabajo, barrierla la basura que se encontrara a su paso, para formar una línea. Alÿs titula a esta serie de fotografías *To R.L.* en referencia a Richard Long, artista británico pionero del *Land Art*. Para Dezeuze (2017), tanto este trabajo de Alÿs como *A line made by walking* (1967) de Long constituyen ejemplos de trabajos que se caracterizan por su condición efímera, ya que las fotografías documentan la existencia momentánea, breve, del trabajo y la línea actúa, en ambos casos, como un rastro de la presencia humana. Sin embargo, además de las similitudes entre estas piezas, Dezeuze también encuentra diferencias entre ellas, al

considerarlas bajo el prisma propuesto por el artista austriaco Thomas Hirschhorn (Gingeras, 2004), quien establece una distinción entre los términos efímero y precario. Para Hirschhorn, el término efímero está en relación con la naturaleza, mientras que precario se refiere a las decisiones y acciones humanas.

Asimismo, pensamos que es posible establecer otra distinción al referirnos al término apropiacionismo. Esta denominación se refiere tanto al hecho de tomar elementos diversos o a la citación de una obra de otro artista para la creación de una nueva obra, que puede o no alterar el trabajo artístico en el que se basa (López, 2000). En el caso de Long, éste se sirvió exclusivamente de su propia acción en un entorno natural para llevar a cabo su trabajo, mientras que Alÿs recurrió a la apropiación para realizar el suyo. Además, dicha apropiación afectaba a dos aspectos del trabajo; por una parte, mediante el título de su obra asume la forma de cita a la pieza de Long; por la otra, al registrar la acción de la empleada municipal de limpieza mexicana, Alÿs se apropió también de una tarea realizada por otra persona en un contexto no artístico. Resulta llamativo hasta qué punto numerosos aspectos del proyecto, en lo referente a la ejecución material del mismo, quedan ocultos, de modo que pudiera pensarse que no han sido suficientemente tomados en cuenta por el artista. En este sentido, es curioso que nada se diga en relación con las condiciones en las que se desarrolló la labor de esta empleada de limpieza y si recibió algún pago por la misma, pues no cabe duda de que el encargo de Alÿs añadió trabajo a su trabajo.

Por su parte, la artista Olga Kisseleva también recurrió al apropiacionismo en su instalación *My double life* (2011-). Este proyecto consiste en una serie de dípticos en formato video en los cuales se presentan simultáneamente imágenes de distintas personas —entre ellas jóvenes artistas— que llevan a cabo, por un lado, trabajos ‘alimenticios’ para sobrevivir y, por otro, habilidades que no les reportan ingresos económicos. Según Kisseleva, los dípticos muestran la esquizofrénica vida cotidiana de personas que se debaten entre la pasión y la necesidad. La artista pone en imágenes una realidad que se ha normalizado en el ámbito de la creación, ya que hoy en día la mayor parte de creadores, investigadores y toda clase de intelectuales no obtienen el reconocimiento de la sociedad —en tanto que profesionales— y por lo tanto no pueden vivir de lo que hacen. Son las vidas de estas personas las que proporcionan el material para las creaciones de Kisseleva.



Imagen 4. Kisseleva O. (2013). *My double life* [Vista de exposición]. Imagen publicada por cortesía de la artista.

El trabajo de Kisseleva se despliega en un formato que se repite en cada lugar en el que se exhibe. Por tanto, cada vez que el proyecto es mostrado se pone en marcha un foro de debate con intelectuales y artistas del contexto, mientras que en el apartado visual son los propios artistas quienes proporcionan uno de los videos y lo ponen al servicio de este *work in progress*, que es colocado en paralelo con un audiovisual, realizado en este caso por Kisseleva y que documenta la cotidianidad de las personas objeto de su observación. Una vez más, aquí también desconocemos las condiciones de la colaboración, es decir, si los participantes son remunerados, si reciben otra compensación que su visibilización, gracias a la absorción de su trabajo por el de una artista de mayor *dimensión* o *recorrido*. Sin embargo, desde la sensibilidad que podría esperarse en una propuesta de estas características, resulta un tanto inexplicable que estos datos no formen parte del proyecto. Y es así como *My double life* no deja de transmitir una especie de sensación de *más de lo mismo*; de nuevo nos encontramos frente al artista que *se deja* en manos de otro, esta vez también artista, a cambio de unas migajas de visibilidad.

Existe entonces una clara plusvalía cuyo reparto resulta enormemente irregular y desigual. Santiago Sierra situaba crudamente la atención sobre este hecho en su pieza *Persona diciendo una frase* (2002), en la que un *homeless* que pedía limosna, seleccionado a tal efecto por el artista, literalmente afirmaba que su participación en el proyecto podía generar unos beneficios de 72.000 dólares, mientras que él solo cobraba cinco libras esterlinas. Sin duda, la definición que aporta Sierra en referencia al trabajo en arte como un tipo de tarea que rebosa plusvalía, no es en absoluto aplicable a todos y cada uno de cuantos realizan su labor profesional en este campo. Incluso una de las

cuestiones que en el presente se plantea con más urgencia, es la necesidad de superar este modelo de artista, para el cual el propio Sierra define como destino ineludible —del que es imposible mantenerse al margen— (Larumbe y Schwarzwaldler, 2004) la creación de objetos de lujo. Tal es su definición del arte mismo.

Finalmente, recomendamos la revisión —por su carácter conclusivo y definitorio— de la pieza de Niklas Roy, en colaboración con Kati Hyypä, *Instant Art Career*, presentada en el *Katowice Street Art Festival* en 2013. Se trata de una instalación interactiva, que reproduce en una escala reducida el funcionamiento del sistema del arte contemporáneo en su conjunto. Un análisis superficial y optimista de esta pieza trataría de la posibilidad, para cualquier persona, de convertirse en artista y/o formar parte del sistema del arte y obtener reconocimiento y beneficios económicos con relativa facilidad. Sin embargo, un examen más profundo y crítico de la misma (Cancio, 2015) ofrece una visión más cruda de este trabajo, ya que evidencia la puesta en marcha de una sofisticada, aunque limitada, tecnología de acceso público, pero de propiedad privada, que permite la explotación de mano de obra gratuita para la elaboración de una pieza, la cual se encuentra fuera del alcance de sus productores/as, al otro lado del muro de cristal.

Siguiendo a Cancio, esta instalación también activa un procedimiento curatorial opaco, mientras que son los propios artistas quienes han de velar por la promoción y difusión en los medios de su trabajo. Por último, cabe destacar el pírrico retorno —tanto económico como simbólico— que los artistas reciben por su labor, ya que es el sistema de producción en cuestión, que resume el sistema del arte contemporáneo a nivel global, el que se significa a sí mismo a costa de precarizar a todo un colectivo voluntarioso. No cabe duda de que la pieza *Instant art career* podría considerarse una forma de arte contemporáneo que efectúa una crítica al sistema, desde un contexto ajeno al mismo. Sin embargo, como concluye el autor, “al consistir en una representación, permanece en un estado de ambigüedad que la hace extremadamente sospechosa de ser un intento de reproducción de un sistema preexistente” (Cancio, 2015, párr. 13). Además, “al representarse como una herramienta crítica que no presenta, ni parece prever, herramientas para la elaboración de otras críticas posibles, cualquier discrepancia emergente puede fácilmente ser —una vez más— velada, e incluso hasta reabsorbida en una comisión de connivencia” (Cancio, 2015, párr. 13).



Imagen 5. Niklas, R., en colaboración con Hyypä, K. (2013). *Instant Art career*. [Vista de la intervención]. Extraída de <https://www.niklasroy.com/project/156/InstantArtCareer>

### **A Modo de Colofón: de la Toma de Conciencia y el Agotamiento de la Reproducción.**

A tenor de las diferentes evidencias aportadas por los diversos estudios y análisis realizados hasta el momento, así como por las entrevistas y etnografías que se han venido trazando en este texto, en relación con la actividad laboral de los artistas, cabe afirmar que la precariedad es una condición que caracteriza de manera generalizada la práctica profesional del arte. Existen causas y datos objetivos capaces de dar cuenta de este hecho. Sin embargo, resulta complejo sostener hasta qué punto este fenómeno es reconocido de manera consciente por los artistas, tal y como se afirma en el informe *Culture Statistics*, en el cual se mantiene que puede tratarse únicamente de una percepción subjetiva, motivada por la necesidad del colectivo de artistas de mantener dos o más empleos para poder sobrevivir.

Al mismo tiempo, numerosos artistas recurren de manera metafórica en sus trabajos al concepto de precariedad, bien mediante el empleo de determinados materiales o bien recurriendo a regímenes visuales que apelan al mismo. Sin

embargo, no es tan frecuente que los artistas se refieran de manera directa a su propia condición precaria o la de otros en sus prácticas y, más en particular, son infrecuentes aquellas propuestas artísticas que hablan de la precariedad que envuelve la práctica profesional del arte. En el presente texto, nos referimos a algunas de estas últimas, cuyo análisis ofrece como resultado una primera aproximación a parte de la complicada trama que abarca la problemática planteada.

En las propuestas prácticas que aportamos, las piezas seleccionadas nos hablan de la vulnerabilidad a la que se ven sometidos estos artistas y las estrategias que desarrollan de manera consciente o inconsciente para evidenciar su situación y continuar con su trabajo, superando dicha vulnerabilidad en la medida de lo posible y desarrollando sus propuestas, en cualquier caso. Por tanto, a pesar de que la precariedad es un rasgo que define al sistema de producción capitalista contemporáneo de manera generalizada, en el campo del arte se convierte en un elemento estructural del mismo, que el colectivo de artistas tiene al menos el potencial de denunciar a través de sus prácticas.

Finalmente, aunque consideramos, sin ninguna duda, de gran importancia la labor de visibilización que se produce desde la propia práctica artística, entendemos que ésta debe ir acompañada de otros procesos críticos y acciones colectivas para que, más allá del mero despliegue visual, pueda desarrollar de modo óptimo su voluntad de cuestionamiento de los sistemas de valor anacrónicos y elitistas que continúan estructurando el sistema del arte. En este sentido, el interés que encontramos en diversos foros que en los últimos tiempos han afrontado de manera concienzuda y rigurosa este aspecto de la práctica artística, hace pensar en la aparición de una nueva consciencia, de la que queremos participar por medio de este texto, que reclama el trazado de un nuevo marco, un escenario que permita la más efectiva dignificación, en el día a día, del trabajo artístico.

### **Agradecimientos**

Este texto se encuadra dentro de la investigación Prekariart: estudio multidisciplinar de la situación precaria del arte y los y las artistas contemporáneas [MINECO HAR2016- 77767-R (AEI/FEDER, UE)] y del Grupo de Investigación Consolidado de la Universidad del País Vasco UPV/EHU GIU18/153 Gizaartea. Diálogos críticos arte/sociedad. El arte contemporáneo como espacio de conocimiento, laboratorio de lo social, dispositivo y realidad [UPV/EHU GIU18/153]. Agradecemos sinceramente la

labor de revisión ciega por pares que ha contribuido significativamente a la mejora de este texto.

### Referencias

- Abbing, H. (2002). *Why Artists are Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam University Press.
- Aldaz Enrique, M. (2017). Institución Arte y Precariedad: Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida. En Aliaga, J. V. y Navarrete, C. (Eds.) (2017). *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral*, pp. 13-39. Tierradenadie Ediciones.
- Aliaga, J. V. y Navarrete, C. (Eds.) (2017). *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral*, Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- Beech, D. (2015). *Art and Value*. Brill.
- Belaustegi, L. (2017). Neoliberalismo como cultura: neosujeto, empresa y Estado desigualitarista. *Areas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 36, 25-38.
- Cancio Ferruz, A. (2018). *Arte y precariedad. Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias* (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Enguita Mayo, N. (2018). Tiempo de trabajo. Editorial. *Concreta*, 11, pp. 2-5.
- Erić, Z. y Vuković, S. (eds.) (2013). Precarious labour in the field of art. *On-Curating.Org*, 16/13. <https://goo.gl/Jr44Rz>
- Gielen, P. (2015). *The murmuring of the artistic multitude. Global art, politics and postfordism*. Valiz. (3rd. revised and expanded edition. 1st edition, Valiz, 2009).
- Gill, R. y Pratt, A. (2008). In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25 (7-8), pp. 1-30.
- Laval, C., y Dardot, P. (2013). *La nueva razón del mundo*. Editorial Gedisa.
- Neilson, B. y Rossiter, N. (2005). From precarity to precariousness and back again: labour, life and unstable networks. *The Fibreculture Journal* (5), p. 22.
- Standing, G. (2011). *The precariat: the new dangerous class*. Bloomsbury Academic.
- Tsianos, V. y Papadopoulos, D. (2006). Precariedad: un viaje salvaje al corazón del capitalismo corporeizado (Traducción de Mèlich Bolet,

G., revisada por Barriendos, J.). *Máquinas y subjetivación, Transversal*, 11. <https://goo.gl/opGE6Y>

Valenzuela Gutiérrez, E. C. (2014). Deshumanización social y neoliberalismo económico. *Cuadernos Fronterizos*, 34(11), pp. 61-62.

VV. AA. (2017). *Precarious work, precarious life*. Frame. Journal of Literary Studies, 30(2). Utrecht University

Wuggenig, U., Raunig, G. y Ray, G. (eds.) (2011). *Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'*. MayFlyBooks.

### Referencias Citadas

Aranda J.; Kuan Wood, B. y Vidokle A. (eds.), (2011). *Are you working too much? Post-fordism, precarity, and the labour of art*. Sternberg Press.

Bureau, M-C., Perrenoud, M. y Shapiro, R. (eds.) (2009). *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* (Vol. 1138). Presses Universitaires du Septentrion.

Cancio Ferruz, A. (2015). El arte no existe, o no existe todavía...el arte falta. En *Actas del Congreso Real/Virtual ANIAV-2015*, <http://dx.doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1170>

Colussi, M. (2013, 2 de septiembre). Resiliencia: Un concepto discutible. *Aporrea*. <https://www.aporrea.org/actualidad/a172754.html>

Cummings, N. y Lewandowska, M. (2000). *The value of the things*, August/Birkhäuser.

Dezeuze, A. (2017). *Almost Nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. University Press.

Echeverría, J., Galarraga, A. y Rocca, L. (2014). *Formación y Trayectorias Profesionales de los Artistas Vascos: Resultados de la Encuesta INNOCREA 2013*. Servicios editoriales UPV/EHU.

Eurostat (2016). *Culture statistics 2016*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. <https://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf/648072f3-63c4-47d8-905a-6fdc742b8605>

Gingeras, A. (2004). Alison Gingeras in conversation with Thomas Hirschhorn. En Buchloh, B.H.D., Gingeras, A., Basualdo, C., pp. 8-39. *Thomas Hirschhorn*. Phaidon.

Helguera, P. (2006). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Tumbona Ediciones, Colección Anómalos.

Houellebecq, M. (2011). *El mapa y el territorio*. Anagrama.

- Larumbe, J. y Schwarzwald B. (productores) (2004). La comedia del arte [reportaje], Canal+.
- Martínez López, J. y Cancio Ferruz, A. (2017). Precariousness and artists: the Spanish case. *Izvestiya*, (3), pp. 236-251.
- López, M. Y. (2000). *Apropiacionismo y citación en el arte de los años ochenta: Mike Bidlo, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sigmar Polke, Richard Prince, David Salle, y Cindy Sherman*. Publicacions Universitat de Barcelona.
- Ortega, A. (2013). *Demagogia y propaganda en el arte según Antonio Ortega*. Biel Books.
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España (estudio y análisis)*. Fundación Antonio Nebrija.
- Sussman, A. L. (2017, 14 de febrero). Can only rich kids afford to work in the art world? *Artsy*. <https://goo.gl/Ci722o>
- Torre Amerighi, I. (2014). El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista. Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad. *Revista Historia Autónoma*, (4), pp. 157-172.

### Referencias Artistas

- Aljys, F. (1999). *To R.L.* Recuperado de Dezeuze, 2017. *Almost Nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- Art al Quadrat (del Rey, G. y del Rey, M.) (2014). *Limbo económico en tres actos*. Espaivisor, Valencia, España. [http://espaivisor.com/?exposiciones\\_post=may-day-snow-in-april](http://espaivisor.com/?exposiciones_post=may-day-snow-in-april)
- Kisseleva, O. (2011). *My double life*. <https://www.dailymotion.com/video/xvfva8>
- Long, R. (1967). *A line made by walking*. Recuperado de Dezeuze, 2017. *Almost Nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester: Manchester University Press.
- López, J. (2004). *No tienes ninguna posibilidad*. <http://www.rayoslopez.com/texts/patinaje-artistico/> y <http://www.rtve.es/television/20080217/art-police/314237.shtml>
- Nuñez Gasco, J. (2004). *Cinco minutos de crítica de arte*. [http://www.porta33.com/eventos/content\\_eventos/javier\\_nunez\\_gas](http://www.porta33.com/eventos/content_eventos/javier_nunez_gas)

[co/terra\\_de\\_ninguem\\_obras\\_02.html](http://co/terra_de_ninguem_obras_02.html)

y

<http://www.rtve.es/television/20080217/art-police/314237.shtml>

Roy, N. e Hyypä, K. (2013). *Instant Art Career*. Katowice Street Art Festival. <https://www.niklasroy.com/project/156/InstantArtCareer>

Sierra, S. (2002). *Persona diciendo una frase*. <http://www.dailymotion.com/video/x4ywh9d>

Stilinović, M. (1978/2917). *Artist at work*. Recuperado de <https://universes.art/es/bienal-venecia/2017/viva-arte-viva/photos-giardini/mladen-stilinovic/>

Stilinović, M. (2011/2017). *Artist at work (again)*.

<https://universes.art/es/bienal-venecia/2017/viva-arte-viva/photos-giardini/mladen-stilinovic/>

**Arturo Cancio:** Doctor en Bellas Artes. Investigador Doctor, Universidad del País Vasco UPV/EHU.

**Email address:** [arturo.cancio@ehu.es](mailto:arturo.cancio@ehu.es)

**Concepción Elorza:** Doctora en Bellas Artes. Profesora Titular, Universidad del País Vasco UPV/EHU.

**Email address:** [udpelibm@lg.ehu.es](mailto:udpelibm@lg.ehu.es)

**Contact Address:** Departamento de Arte y Tecnología, Facultad de Bellas Artes, Barrio Sarriena, s/n, 48940, Leioa, Bizkaia