

De la economía creativa a la escala etnográfica. Apuntes en torno al trabajo artístico joven¹

Carla Pinochet Cobos*

RESUMEN: Este artículo ofrece un contrapunto etnográfico a los discursos contemporáneos que han puesto de relieve el papel de la economía creativa como motor de desarrollo. Desde hace algunas décadas, la figura del “empreendedor cultural” viene siendo señalada como un modelo de libertad, flexibilidad y creatividad, presentándose como una vía de escape a las opresiones de la vida laboral en el capitalismo tardío. Sin embargo, observar las estrategias que despliegan los jóvenes para desenvolverse en el mundo del arte nos permite distinguir las considerables brechas que separan las retóricas celebratorias de las reales condiciones del empleo cultural. Este texto explora algunas de las tensiones que atraviesan la práctica artística en la Ciudad de México, prestando atención a los modos en que los jóvenes consiguen desarrollar sus proyectos en un contexto marcado por la precariedad.

Palabras claves: economía creativa – artistas jóvenes – precariedad.

ABSTRACT: This article offers an ethnographic counterpoint to the contemporary discourses that highlight creative economy as an engine of development. Since the last few decades, the figure of a cultural entrepreneurship has been pointed out as a model of liberty, flexibility and creativity, presenting itself as an exit way to the constrictions of work in late capitalism. Nevertheless, to draw the attention to the strategies developed by young artists to get on in the art world allows us to distinguish the noteworthy rifts that divide the optimistic rethorics from the actual conditions of cultural employment. This text explores some of the tensions that accompany the artistic practice in Mexico City, taking notice of how young artists manage to carry out their projects in a precarious context.

Keywords: creative economy – young artists – precariousness.

Desde sus desarrollos germinales hacia fines del siglo XX, el concepto de “economía creativa” ha experimentado una circulación profusa a lo largo de los más diversos puntos del planeta, adquiriendo connotaciones múltiples en ese derrotero. Hoy observamos en torno a esta noción un fuego cruzado de mensajes ambivalentes y hasta contradictorios, que si bien no han dejado de celebrar la penetración de la cultura y la creatividad en diversos dominios laborales y económicos, ponen en marcha simultáneamente sucesivos recortes financieros y considerables incrementos en el impuesto de los bienes y servicios culturales. Así, tanto en los países europeos como en los latinoamericanos - tal y como apunta García Canclini (2012)- se advierte una tensión entre una exaltación optimista de las potencialidades económicas de la cultura, y la reducción de los programas presupuestales destinados a esta materias. Con este escenario como marco, este artículo se propone poner en perspectiva el modelo de desarrollo basado en las economías creativas desde la escala etnográfica, dando cuenta de las estrategias que desenvuelven los jóvenes artistas visuales de la Ciudad de México para desenvolverse en sus campos y sacar adelante no sólo sus proyectos, sino también sus circunstancias personales. Se trata, en consecuencia, de poner en tensión los relatos acerca de los alcances y beneficios de la “emprendeduría creativa” como vector económico, poniendo atención a las realidades concretas que enfrentan los actores sociales en sus universos cotidianos. Será preciso, para estos efectos, bosquejar algunas coordenadas mínimas de una discusión que ha tenido lugar a escala global, para luego descender al caso específico que aquí nos ocupa.

1. La creatividad como motor de desarrollo.

En el ámbito del desarrollo, la cultura ha sido considerada como un elemento significativo desde hace relativamente poco tiempo. En términos generales, este debate se encontró en el pasado organizado en torno a binomios tales como desarrollo/democracia, o desarrollo/ crecimiento, en los cuales la pregunta por la inclusión política y social predominó por sobre las expresiones culturales. La cultura, dentro de estos esquemas, representaba más bien un conjunto de prácticas residuales que operaban más como obstáculos que como oportunidades al desarrollo. En las últimas décadas, somos testigos de un giro sustancial en estas materias: tanto desde el mundo político como del académico, escuchamos una reiterada apelación a la cultura como vector de desarrollo económico, en cuyas potencialidades no explotadas descansan múltiples promesas de un futuro sustentable. Se trata de una idea ambigua, amplia y sugerente, que convoca discursos de diversa índole. Se señala, en primer término, que la producción cultural tiene méritos económicos que no han recibido suficiente atención: se trataría de un sector económico en sí mismo, que presenta una serie de ventajas comparativas en relación a otros sectores², y que - si ampliamos nuestros instrumentos para medir el aporte de la *economía sombra* - posee cifras no despreciables en su contribución a los PIB de las naciones (Piedras, 2008). En segundo lugar, se afirma que la cultura constituye un camino privilegiado hacia el desarrollo, puesto que su crecimiento no sólo tiene repercusiones en un plano económico, sino que también en términos de valor social. La cultura, entonces, en sí misma constituye desarrollo, pues contribuye a la construcción de identidades,

sentidos de pertenencia y autoestima, a la ciudadanía cultural y al patrimonio - por mencionar algunos de los elementos más nombrados - . De esta manera, las políticas culturales de numerosos países han buscado replicar estos efectos positivos de los modelos de desarrollo basados en la cultura, apelando a los múltiples valores y virtudes que estarían asociados a ésta; a su capacidad de operar como “bálsamo” ante las tensiones del crecimiento económico neoliberal; a su carácter estratégico en el posicionamiento de una marca país en los intercambios internacionales; etc. La cultura se invoca, entonces, como un ingrediente dotado de numerosas propiedades benéficas, indispensable para cualquier receta hacia el desarrollo.

El amplio paraguas que ofrecen estos llamados al “desarrollo con identidad” incentivaron, en los distintos contextos nacionales, el fomento de las industrias culturales y creativas. Sin embargo, aún en la actualidad, conviven en estos conceptos un amplio rango de acepciones, matices y énfasis que casi siempre permanecen indistintos, y que convendría esclarecer. En efecto, resulta de interés para este artículo apuntar algunas observaciones acerca del desplazamiento que va de las *industrias culturales* a las *industrias creativas*. Haciendo provisoriamente a un lado la discusión acerca de qué tipo de definición de cultura es la que está en juego³, al hablar de *industrias culturales* debemos señalar que sus límites no se encuentran del todo establecidos, aun cuando la noción fue acuñada hace muchas décadas. Suele convenirse, de todos modos, que las industrias culturales son aquellas que “combinan la creación, la producción y la comercialización de contenidos intangibles y de naturaleza cultural, normalmente protegidos por copyright” (Alianza Global para la Diversidad Cultural, UNESCO, 2006). Son, entonces, aquellas industrias que presentan menos obstáculos para una definición: son aptas para la comercialización masiva y serializada (como los libros, los discos y las películas), pero a la vez poseen una innegable dimensión simbólica que las sitúa indudablemente como productos culturales. En términos prácticos, se trata de la definición más restringida, puesto que son aquellos sectores protegidos por el derecho de autor, y por lo tanto dejan afuera a una serie de producciones artísticas que no se prestan tan fácilmente a la reproducción masiva (como las artes visuales), o presentan dificultades para ser resguardadas por el derecho de autor convencional. Por su parte, el concepto de *industrias creativas* permite ampliar el espectro, ya que comprende tanto las industrias culturales en términos estrictos - el ámbito editorial, audiovisual, multimedia y fonográfico, entre otros-, como todas las producciones artísticas y culturales que por su unicidad dificultan su masificación (obras de arte, espectáculos, etc.). D. Throsby, por ejemplo, las define como industrias “que producen bienes y servicios culturales”, siendo éstos productos que: a) exigen creatividad en su producción; b) transmiten algún tipo de significado en su contenido; e c) incorporan, aunque sea potencialmente, algún elemento de propiedad intelectual (2011). Aunque existe relativo consenso respecto de que las industrias creativas constituyen un término más amplio que el de las industrias culturales, este último autor incluye todos los ámbitos artísticos dentro de estas últimas, reservando el concepto de “industrias creativas” para cualquier rubro industrial en el cual la creatividad esté presente (el mundo del software y la publicidad serían algunos de ellos)⁴.

¿En qué contexto comienza a hablarse de industria creativa? Algunos apuntes históricos mínimos nos son de ayuda para comprender el alcance de sus supuestos. La denominación surge hacia mediados de los noventa en Australia, pero adquiere

verdadera popularidad a fines de esa década en el Reino Unido, cuando su Ministerio de Cultura, Medios y Deportes creó el “Grupo de Industrias Creativas”. El objetivo era posicionar a la economía británica como un modelo de creatividad e innovación, en el marco de un mundo globalmente competitivo. Así, la nueva economía admite como motor los procesos de “*creación, producción y distribución de bienes y servicios que utilizan creatividad y capital intelectual como insumos primarios*” (De Vicente, 2011), y encuentra un aliado importante en los programas universitarios de ciertas escuelas de arte y diseño –como St. Martin’s o Goldsmith– que irán ampliando los límites del sector productivo hacia actividades creativas que, hasta la fecha, no se pensaban como tales. Las políticas introducidas por M. Thatcher como Primer Ministro (1979-1990) habían activado procesos de reestructuración profunda en el Reino Unido: la progresiva flexibilización laboral y la entrada de una economía de mercado en un conjunto de prácticas y agentes que se habían desarrollado ajenos a estas dinámicas comienza a transformar la mentalidad en torno al papel del Estado en la Cultura, y una serie de actores que vivían de ayudas del Estado y organismos de cultura, o que nunca se habían considerado agentes económicos, son incorporados a la producción, demonizando de paso las subvenciones públicas a la cultura para reemplazarlas por “ayudas con retorno” (Rowan, 2014). Como ha documentado exhaustivamente J. Rowan, surge entonces la figura del “emprendedor cultural”, la cual - amparada en las industrias creativas, en tanto industrias basadas en “la creatividad individual, las habilidades y el talento”- dará lugar a un nuevo sector de independientes que se desempeñan como artistas, productores, diseñadores, vendedores y gestores. Estos trabajadores autónomos y freelances servirán como estandartes de los discursos del modelo emergente, en tanto permiten cambiar de signo a un conjunto de condiciones laborales que habían sido observadas, hasta la fecha, como problemáticas: la vulnerabilidad e inseguridad laboral del artista, dice A. Ross, puede ahora ser entendida en este nuevo orden de la creatividad, desde “un modelo de emprendedor amante del riesgo” (en Rowan, 2014). Las coordenadas generales del problema se encuentran dibujadas en el texto imprescindible de Boltanski y Chiapello, “El nuevo espíritu del capitalismo” (2002), donde registran con lucidez los modos en que el sistema vigente se ha ido alimentando de los movimientos críticos que han surgido en su interior, los cuales pueden ser entendidos desde dos ejes polares: la *crítica artista*, que habría levantado las banderas de la autenticidad, la autonomía, la libertad y la creatividad; y la *crítica social*, cuya fuente de indignación frente al capitalismo habría sido la miseria y desigualdad, promoviendo un modelo basado en la solidaridad, seguridad e igualdad⁵. El desarrollo de una economía creativa a nivel global es un ejemplo manifiesto de cómo el capitalismo tardío ha sido capaz de incorporar la *crítica artista* y volverla funcional a sus propósitos: los apelativos a una vida no alienada, en la que los sujetos pueden desempeñar tareas que les apasionan y pueden decir cómo estructurar su tiempo son discursos basales para sostener un sector laboral basado en la flexibilidad, la precarización y la autoexplotación. En nombre de la expresión y la creatividad, el emprendedor cultural se ha convertido en un agente capaz de capitalizar, mediante la propiedad intelectual, acervos que solían pertenecer a lo común: generar lenguajes, activar tendencias, reelaborar movimientos culturales obteniendo réditos económicos de ello (Rowan, 2014). Como sostiene A. Mc Robbie, el fomento del trabajo creativo en estos términos ha sido una herramienta de despolitización, “una manera de suprimir toda connotación política de la

esfera laboral, que se ha reemplazado por la gratificación de las propias aspiraciones y expectativas, y por la expresión de uno mismo” (Mc Robbie, 2010:155).

En países como Inglaterra, la cultura llegó a ser considerada un “imperativo absoluto de la política económica y del planeamiento urbano”, proveyendo a toda la sociedad de un modelo de vida laboral (Mc Robbie, 2007). Todavía hoy es frecuente escuchar las resonancias de conceptos como el de “ciudades creativas”, mediante el cual R. Florida buscó enfatizar los efectos virtuosos de la concentración de la llamada “clase creativa” en determinados núcleos urbanos (2002). Sin embargo, mientras las políticas culturales a nivel global continúan orbitando en torno a la economía creativa como modelo de desarrollo, la actual coyuntura de recesión, alza en la tasa de desempleo y reducción del gasto público que enfrentan los países que vieron nacer el concepto obliga a una serie de cuestionamientos que no logran despegar de los circuitos académicos. Aun cuando existen investigaciones que acreditan el innegable aporte de la cultura en economías como la mexicana (García Canclini y Piedras, 2008), tiene sentido a la luz de este controvertido presente matizar el entusiasmo con que diversos sectores políticos, medios de comunicación y organismos internacionales suelen identificar en la cultura un motor inagotable de desarrollo y valor agregado. Conviene bajar, entonces, al nivel de los actores, y comprender las realidades concretas que se producen al alero de estas disposiciones sistémicas. A continuación, presentaré algunos resultados de un estudio antropológico realizado en la Ciudad de México entre 2010 y 2013, bajo la coordinación de Néstor García Canclini, en el cual se exploraron las estrategias creativas y el despliegue de redes culturales por parte de los jóvenes que se desenvuelven en la producción cultural contemporánea.

2. Economías creativas a una escala etnográfica: los jóvenes artistas visuales

Durante los años 2010, 2011 y 2012 fui parte de un equipo de investigación interdisciplinario que se propuso indagar en las prácticas emergentes de los jóvenes en los campos creativos⁶. En la tarea de explorar las dinámicas de las artes visuales, recogí junto a Verónica Gerber - artista visual y escritora- una amplia diversidad de perspectivas acerca de la creación, producción y distribución de las obras y procesos artísticos en la Ciudad de México. Documentamos, a través de una estrategia metodológica múltiple⁷, los modos diversos en los que los jóvenes conciben, combinan y ponen en marcha sus proyectos culturales; las habilidades y recursos que deben desarrollar para desenvolverse en el campo; y las tácticas que implementan para hacer frente a la precariedad laboral y la ausencia de garantías sociales. Nuestras formaciones profesionales respectivas - el arte y la literatura, en el caso de Verónica; la antropología, en mi caso- dieron lugar a una estrategia de investigación complementaria que intentó apelar, por una parte, a la experiencia y la subjetividad de los entrevistados, y por la otra, a sus miradas críticas y la posibilidad de construir un diagnóstico en conjunto.

Aunque las artes visuales han sido consideradas un sector crucial para la activación de las dinámicas asociadas a la industria creativa en la Ciudad de México, cuando hablamos de la producción artística joven es importante problematizar la

noción de industria. Es cierto que ha existido un aporte de las artes visuales a las economías creativas, en tanto el mercado del arte mexicano ha logrado activar una vasta red de eventos, galerías y ferias comerciales, y ha estimulado la creación de interesantes circuitos urbanos de turismo cultural (ver Pinochet Cobos y Gerber Bicecci, 2012b). Pero las prácticas artísticas jóvenes apenas logran extender algunas ramificaciones hacia estas dinámicas, y el grueso de sus actividades profesionales resultan demasiado laxas, múltiples y dispersas para ser cuantificadas con los criterios de una industria. Resulta preferible, por tanto, centrar la mirada en aquellas prácticas diversas que caracterizan el ejercicio artístico de esta nueva generación, tomando a los actores mismos como el punto de partida. A lo largo de dos años de investigación etnográfica, observamos que el mundo del arte contemporáneo joven en la Ciudad de México se reproduce a través de una gran diversidad de ocupaciones y emprendimientos que resultan difícil de cuantificar por un enfoque determinado por la generación de productos: los múltiples cursos y talleres informales, la convivencia en los espacios artísticos alternativos, la colaboración espontánea y la participación en proyectos comunitarios son actividades centrales - aunque no las únicas - que desempeñan los jóvenes artistas en la actualidad. En muchos de ellos la finalidad es difusa y la remuneración prácticamente inexistente, pero aun así constituyen parte importante de sus ocupaciones cotidianas.

En un intento de contrapunto entre los grandes números que manejan las industrias creativas y las pequeñas economías domésticas con las que deben lidiar los jóvenes que participaron de esta investigación, se presentan aquí algunas reflexiones que surgen de preguntas tales como: *¿qué tipos de trabajos desempeñan los jóvenes artistas? ¿Cómo estructuran sus dinámicas de trabajo colaborativo? ¿De qué fuentes provienen sus recursos económicos? ¿Qué formas de financiamiento obtienen para su trabajo?* Como hemos señalado en otra oportunidad, los jóvenes artistas que se desempeñan en los campos creativos actuales:

“...no poseen trabajos con contrato, se ganan la vida con proyectos esporádicos o con trabajos por honorarios y muchos afirman que viven al día o generando pequeños ahorros para afrontar tiempos de menor carga laboral, lo que los ha obligado a tener mucho orden y austeridad en sus presupuestos domésticos: ser artista joven implica aprender a pensar a mediano plazo y administrar los ingresos esporádicos a lo largo de los meses de desocupación. Algunos reciben apoyos familiares o han sido acreedores de herencias, pero la gran mayoría enfrenta estas circunstancias sin mayores redes de protección. Incluso los jóvenes artistas que tienen presencia en el mercado y son considerados “exitosos” dentro de su generación deben realizar estos malabares presupuestarios” (Pinochet Cobos y Gerber Bicecci, 2012b: 68 - 69).

Esta descripción coincide con estudios internacionales anteriores, que suelen señalar que el trabajo en el campo artístico, respecto de otras poblaciones laborales, “muestra tasas más altas de autoempleo, tasas más altas de desempleo, diversas formas de subempleo limitado (trabajo a tiempo parcial no voluntario, trabajo intermitente, pocas horas de trabajo), y son más a menudo empleados de múltiples trabajos” (Menger, 1999: 545). Sin embargo, es interesante observar que - de acuerdo a estudios cuantitativos en torno a esta temática (Nomismae, 2012) -, si bien los jóvenes artistas se enfrentan a un panorama de precariedad laboral, su nivel socioeconómico se ubica entre los de mayor bienestar. No es nuevo comprobar que las artes y la cultura se producen y consumen sobre todo en las esferas intelectuales

y que éstas representan sectores pequeños de la población. En línea con la gran mayoría de los estudios sobre la población de productores culturales (Menger, 1999; Throsby y Zednik, 2010) los jóvenes artistas poseen un nivel educacional significativamente más alto que el de otras profesiones.

Sin embargo, los modos de generar ingresos y recibir sueldos entre los trabajadores culturales poseen algunas peculiaridades, como por ejemplo el desempeñar con versatilidad una gama amplia de ocupaciones, tanto dentro como fuera del mundo del arte. Esta forma de ocupación, que designamos en publicaciones anteriores como una condición de “multitarea”, no es exclusiva de los productores locales. El estudio realizado por David Throsby y Anita Zednik en Australia el año 2010 apunta que “muchos artistas no restringen su trabajo creativo a una sola forma de arte, sino que atraviesan otras áreas de la práctica artística” (2010: 8)⁸. A partir de nuestro trabajo de campo podemos concluir que la mayoría de los artistas jóvenes no tienen una galería fija que les ayude en la producción, exhibición y venta de su trabajo. Un porcentaje menor de artistas logró trabajar con alguna galería temporalmente (un año o dos) y un número significativo de ellos ha sido invitado a exposiciones colectivas en las que su obra podía venderse a través de la galería donde era realizada la exposición, pero terminado el tiempo de exposición no acceden a un contrato de mayor duración. En resumidas cuentas, el porcentaje de artistas que viven de su obra es sumamente reducido, aunque en ocasiones consigan sostenerse durante períodos extendidos a partir de la venta de un par de piezas. En la mayor parte de los casos, esta salida comercial no es sostenida en el tiempo, lo que los lleva a tomar diversos trabajos o pedir becas y apoyos para cubrir sus necesidades diarias.

Algunos números pueden ayudar a poner en escena la situación de estos jóvenes artistas respecto a sus contratos y prestaciones. De acuerdo a la consultora NOMISMAE, el 68% de los artistas visuales asegura no contar con un contrato laboral, mientras que el 32% restante sí cuenta con uno. Al preguntar por las prestaciones sociales (IMSS, ISSTE, INFONAVIT, AFORE⁹), la tendencia se acentúa: el 87% de los artistas visuales jóvenes afirmó no tener acceso a ninguna de ellas y solamente el 13% cuenta con alguna (Nomismae, 2012, apartado 42 y 44). Nuestra etnografía coincide con estos hallazgos: encontramos que quienes cuentan con un contrato y prestaciones - aunque consideraran estar mal remunerados para la cantidad de responsabilidades y carga de actividad implicada en su trabajo-, son quienes trabajan para instituciones privadas o gubernamentales, como museos, colecciones y fundaciones. Gran parte de los trabajos esporádicos que los artistas jóvenes realizan para solventar su economía diaria son pagados con recibos de honorarios; y otra considerable parte de estos trabajos no exige el uso de recibos de honorarios. Una práctica extendida es la de “intercambiar servicios”, capitalizando sus conocimientos específicos para solucionar diversas necesidades. Asimismo, una fuente de ingresos importante para este tipo de agentes culturales son los apoyos que reciben de terceros: si mientras están en etapa de formación son los padres quienes proveen el mayor soporte económico, conforme se avanza en edad adquieren importancia las becas o subsidios de parte del Estado y otros organismos culturales.

El perfil laboral y socioeconómico de los artistas visuales suele tener un comportamiento un tanto anómalo respecto de otras ocupaciones. A pesar de que sus características laborales y sus ingresos muestran claros signos de precariedad, los artistas y productores culturales acceden a prácticas de consumo y formas de vida

de los segmentos superiores de la sociedad. Algunos autores señalan que la actividad creativa - y algunos rasgos que lleva aparejada, como la flexibilidad, la alta estimulación y los modos de estructuración del tiempo libre- se ha expandido crecientemente hacia otros dominios profesionales (Florida, 2002), de forma que este tipo de ambivalencias resulta ser cada vez más frecuentes en los empleos de los jóvenes. Sin embargo, ¿cómo estructuran los artistas visuales sus economías personales para que sus limitaciones presupuestarias no les impidan llevar una vida activa en cuanto a actividades de esparcimiento, relativas a la cultura y la ciudad?

En las diversas entrevistas, aparecieron constantemente características vinculadas a un trabajo inestable, es decir, algunos meses de “bonanza” por la realización de algún proyecto remunerado, y otros meses de relativa desocupación, viviendo del excedente de meses anteriores. Los artistas que tienen un sueldo fijo pagado de forma mensual resultaron ser excepciones en nuestra muestra, y en el caso de quienes lo reciben, se trata solamente de una base que debe complementarse con otros ingresos. Alternando becas y subvenciones, trabajos esporádicos y pequeños sueldos estables, los jóvenes artistas que pudimos entrevistar a lo largo de nuestro estudio organizan sus ingresos para cubrir sus gastos y necesidades, previendo períodos de desocupación total o parcial. Suelen compartir los gastos de renta (estudio y/o dormitorio) con amigos o conocidos, destinando para estos efectos alrededor de \$3,000 a \$4,000 pesos¹⁰; gastan un monto parecido (\$3,000 a \$4,000 pesos) en comidas y alimentos, cocinando en casa o arreglándoselas con poco dinero en “comidas corridas”; destinan cerca de \$1,000 a cubrir los servicios básicos (agua, luz, gas, teléfono, internet); y un monto cercano a éste en movilización y esparcimiento. Aunque hay variaciones entre unos artistas y otros, un artista joven independiente y sin hijos suele estructurar su economía doméstica básica con un ingreso aproximado de \$8,000 pesos mensuales, cifra que no incluye los gastos de producción de obra, ni seguro médico, ni la compra de artículos como libros, ropa o tecnología. De este modo, los sueldos fijos - que generalmente provienen de dar clases o algún tipo de trabajo institucional- corresponden sólo a una base que es necesario complementar. La mayor parte de estos artistas debe acudir a patrocinios, becas y apoyos de diverso tipo para financiar su producción artística, especialmente cuando se trata de materiales inaccesibles para su presupuesto. La mayor parte distribuye a lo largo de períodos más extensos los ingresos extraordinarios de una venta de obra, o de la participación de un proyecto artístico remunerado.

Uno de los desafíos de las políticas culturales del futuro sería generar un sistema de seguridad social para los artistas, ya que los empleos tradicionales - que pueden ofrecer esas condiciones- significarían para ellos prácticamente abandonar el trabajo de taller y producción de objetos artísticos. Como apuntamos en uno de los textos publicados a partir de esta investigación, resulta prioritario ofrecer alternativas concretas de protección social a los jóvenes del mundo cultural ya que se avecina un escenario preocupante a mediano y largo plazo: los artistas y gestores deberán enfrentar una vida adulta desprovista de ahorros previsionales y seguro médico (Pinochet y Gerber, 2012).

Las iniciativas creativas que predominan en el campo de las artes se sitúan más bien en las fronteras de lo que se ha llamado el “emprendedor cultural”, puesto que si bien se comparten algunas características con éste, las peculiaridades son considerables. Si entendemos, con Rowan que los emprendedores son aquellos profesio-

nales que “entienden las estructuras del mercado sin perder, por ello, especificidad y dominio sobre el ámbito cultural” (2010), no todos los proyectos independientes de los artistas pueden ser considerados propiamente “emprendizajes”. Como apuntamos en otra oportunidad, aunque muchas de estas iniciativas suelen ser movilizadas por un espíritu emprendedor y creativo, “no siempre se trata de iniciativas empresariales o que persiguen el lucro como objetivo en sí mismo” (Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, 2012: 60). Si bien en ocasiones los artistas se involucran en pequeños negocios como galerías o centros culturales, por lo general sus proyectos independientes guardan relación con prácticas autogestivas que no generan mayores ingresos económicos, como espacios de experimentación o plataformas colaborativas.

Los datos cuantitativos avalan una tendencia a la cooperación en el trabajo artístico. De los artistas encuestados por NOMISMAE en el año 2013 que afirmaron realizar proyectos independientes, más de la mitad (el 56.1%) afirma producir sus actividades en conjunto o colaboración, tal y como también pudimos observar en nuestro estudio. Las nuevas generaciones de artistas visuales buscan formas flexibles de agrupación, en las que los procesos colaborativos sean compatibles con la individualidad y los proyectos personales de sus integrantes. Ello permite participar simultáneamente de un número amplio de iniciativas artísticas, las cuales por lo general no constituyen conformaciones estables en el tiempo, sino más bien proyectos efímeros que valoran el movimiento de la escena y la multiplicidad de sus propuestas. Es quizás esta convivencia y colaboración cotidiana la que convierte a los artistas visuales en profesionales que valoran particularmente su trabajo y estilo de vida, a diferencia de lo que algunos estudios han demostrado en otras industrias culturales como la televisión, las revistas y los discos, donde sus trabajadores se sienten aislados y sufren de ansiedad (Hesmondahalgh y Baker, 2010). Esta importante propensión a conformar equipos cooperativos es estimulada, al mismo tiempo, por las posibilidades que ofrecen al trabajo artístico las nuevas tecnologías.

Una línea central de nuestra investigación fue intentar dilucidar cómo enfrentan la idea de futuro a corto, mediano y largo plazo los jóvenes artistas, a la luz de la ya mencionada precariedad laboral y la creciente importancia de las TICs. Pensar en el futuro es quizás una de las mayores dificultades a las que se enfrentan los jóvenes hoy en día. Como apuntamos en un texto anterior, las preguntas sobre la estabilidad económica en nuestras entrevistas recibieron respuestas evasivas o poco concluyentes. “Los jóvenes artistas no parecen pensar mucho en el futuro y no tienen planes porque no hay forma de hacerlos - afirmábamos entonces-. Pero, al mismo tiempo, esa incertidumbre les ha permitido tomar parte muy activa de su presente, desarrollar y levantar proyectos sin saber cómo van a sostenerse o si seguirán existiendo a la vuelta de dos años” (Gerber Bicecci y Pinochet Cobos, 2012a: 47- 48). Durante la experiencia en las mesas de trabajo y las entrevistas en profundidad, pudimos observar que la mayoría de los artistas visuales son optimistas al pensar en el corto y mediano plazo. Declarar que “siempre sale algo”, quiere decir que se logrará seguir sorteando la economía doméstica, así como señalar que se va a “cosechar lo sembrado”, refleja la esperanza de que el trabajo propio logrará posicionarse, reeditando mejor a mediano plazo y disminuyendo la necesidad de realizar tantos trabajos complementarios. No obstante, al aludir a un proyecto a largo plazo - como tener familia o comprar una casa- la respuesta podría resumirse en el siguiente enunciado: “Debería preocuparme, pero estoy viviendo día a día”. El abierto pesimismo apareció

solamente cuando los entrevistados hacían referencia a su vejez, al retiro y a las posibles enfermedades que sufrirían sin un seguro médico. En esos casos, todos los testimonios coincidían en que “el panorama se ve bastante oscuro”. Se trata de una generación que tiende a evadir algunas de las decisiones de la adultez, en parte por la inestabilidad laboral y económica a la que se enfrentan y, por otro lado, por un afán de realizarse profesionalmente (a diferencia de sus padres) antes de hacer proyectos personales como casarse o tener familia.

3. Hacia nuevas formas de lo común

En el campo de las artes visuales, el salto entre el nivel macro de la economía creativa y el nivel micro de las economías domésticas de los artistas permite matizar los optimismos desmesurados, que en ocasiones escuchamos en voz de instituciones, gobiernos y medios de comunicación. Frente a la lógica industrial que intenta pensar los sectores creativos siempre en función de productos cuantificables y estandarizables, las lógicas grupales e individuales de los actores no logran encontrar su sitio. Como hemos visto, gran parte de las prácticas que tienen lugar entre los jóvenes del campo artístico no están estrictamente orientadas a la generación de productos con valor económico o salida comercial, y observar sus méritos en términos de industria creativa sólo logra invisibilizarlos. Es preciso volver la atención a las dinámicas específicas de estas disciplinas. En efecto, las numerosas experiencias de trabajo colectivo que pudimos documentar a lo largo de nuestro trabajo constituyen, en sí mismas, una evidencia de otros modos de comprender las actividades laborales en el mundo del arte, ya que reflejan una mirada gozosa que no puede explicarse sólo a partir de sus réditos. En muchas ocasiones, los procesos colaborativos limitan peligrosamente con las fronteras de la fiesta, de la comensalidad y de la convivencia; generan productos abstractos que no pueden ser medidos con números concretos; y sólo son exhibibles - a pesar de los tenaces intentos del mercado del arte- de manera indirecta. Para cerrar, elaboraremos algunas breves ideas en torno a las prácticas colaborativas en las artes visuales, intentando distinguir en qué sentidos éstas constituyen modos de soslayar las arraigadas lógicas del neoliberalismo en el trabajo cultural contemporáneo.

Aunque nuestra experiencia de investigación ha mostrado que quienes se desempeñan en el campo de las artes valoran positivamente diversos aspectos de su modo de vida - trabajar en lo que les gusta, distribuir el tiempo de trabajo según las necesidades y tener la posibilidad de realizar actividades diversas a través de proyectos -, hemos esclarecido que los “costos” del sistema laboral artístico están presentes en el corto y, sobre todo, en el largo plazo. Los artistas visuales deben manejar sus presupuestos considerando frecuentes períodos de desocupación u ocupación parcial, que a menudo deben asumir muchos empleos simultáneos (no siempre conforme a sus intereses), y poseen escasas garantías sociales, como seguros médicos, contratos y prestaciones. Si leemos estas condiciones a la luz de las características que Robert Castel ha enumerado para describir el trabajo en el período postindustrial - desestandarización del trabajo, flexibilización laboral, erosión de formas colectivas, etc. (2004) -, nos encontramos con que los artistas representan un modelo prototípico del trabajo en la era de la *inseguridad social*. Sin embargo, mientras Castel atri-

buye a esta situación una progresiva “desocialización” y “descolectivización” de los individuos, nuestros hallazgos apuntaron en una dirección diferente. Las dinámicas que registramos durante la investigación etnográfica dan cuenta de renovadas maneras de entender y ejercer el trabajo grupal, estimuladas en gran medida por las significativas reestructuraciones que deparan las nuevas tecnologías de la comunicación. Nuevos sentidos de lo colectivo surgen con ello, posiblemente menos rígidos y totalizantes que en tiempos pretéritos. A través de esquemas flexibles y menos normativos, estos procesos colaborativos no hacen desaparecer del todo las individualidades y la independencia de sus integrantes, quienes participan simultáneamente de muchas iniciativas artísticas y no aspiran a una identificación absoluta con la colectividad. Estos lazos cooperativos terminan conformando una segunda escuela, que incluso puede ser más decisiva que la enseñanza formal, ya que la escena contemporánea demanda un alto nivel de competencias que es más fácil cubrir en colectivo. Al mismo tiempo, estas prácticas de cooperación artística están siempre atravesadas por la amistad y la afinidad social, en el marco de un estilo de vida que difumina los límites entre trabajo y ocio. La noción de “plataforma creativa” adquiere, de este modo, un estatuto privilegiado en tanto modalidad de expresión y producción cultural: tanto en el ámbito independiente como desde las instituciones, han surgido en los últimos años numerosas iniciativas que, aunque no constituyen en sí mismas productos artísticos, representan una producción central en el campo contemporáneo. Se trata de espacios que buscan promover procesos culturales que reúnan a la gente a partir de las artes y la reflexión, que no pueden entenderse cabalmente sin considerar el papel de las tecnologías de la información y sus potencialidades expansivas. “Están surgiendo formas creativas de micropolíticas - apunta Sofía Hernández para la revista *Art Forum* -, y los artistas están asumiendo nuevos modelos de lenguaje e investigación urbana para responder directamente a las condiciones en México” (Hernández, 2010).

Es importante señalar que las prácticas artísticas colaborativas que pudimos observar en estos años de investigación se encuentran atravesadas por tensiones de diversa clase, en parte porque los individuos que las desarrollan deben cumplir con las numerosas exigencias que el sistema continúa imponiéndoles a nivel personal. Como han explicado Laval y Dardot (2013; 2015), la racionalidad del neoliberalismo desborda vastamente el territorio estricto del modelo económico, para internalizarse como subjetividades y estilos de vida en cada uno de los agentes. De este modo, no gobierna a través de la ideología, sino presionando a los sujetos al someterlos a situaciones de permanente competencia. El mundo del arte, claro está, no se encuentra fuera de estas lógicas, y los artistas deben buscar los modos para obtener réditos - simbólicos, económicos, sociales - de sus experiencias colaborativas. Pero ello no quiere decir que sean estos cálculos estratégicos los que priman en las iniciativas comunes. Muchas de estas instancias buscan ensayar formas alternativas de organización y compromiso colectivo, generando territorios de acción basados en la participación. En momentos en los que el tejido social del país está en una crisis profunda, estas pequeñas instancias de articulación de fuerzas representan, a menudo, vías de operación crítica significativas. Las estructuras del sistema son pregnantas, y condicionan buena parte de las prácticas cotidianas de los artistas; pero a la vez siempre poseen grietas a partir de las cuales se pueden torcer sus sentidos y revertir sus efectos ulteriores.

Poner atención a la precariedad laboral que caracteriza los modos de vida de los jóvenes artistas sirve para infundir unas cuantas dudas necesarias en los omnipresentes discursos acerca del desarrollo cultural basado en industrias creativas. Es bueno no perder de vista los efectos concretos que los modelos económicos tienen en las realidades de los actores que los protagonizan y, en este sentido, el recorrido que hemos realizado nos permite sacar algunas lecciones importantes respecto de ciertos efectos soterrados de un modelo de trabajo que se promociona bajo los signos de la libertad, la autonomía y la creatividad individual. Pero hay, todavía, mucho por explorar respecto de las posibilidades que los agentes culturales encuentran para insertar otras lógicas dentro de los esquemas imperantes. La centralidad que tienen, hoy en día, las prácticas colaborativas dentro de la producción artística contemporánea puede ser una de las rutas para dar cuenta de tales opciones oblicuas, sobre todo considerando un escenario global en el que las crisis sociales de todo orden - que en México han conocido límites insospechados -, dotan de renovada urgencia a las interrogantes acerca de lo común.

Recibido: 13 de febrero de 2015. | Aceptado: 20 de julio de 2015.

**Carla Pinochet Cobos*: Antropóloga social (Universidad de Chile) y doctora en Antropología de la cultura (UAM, México). Se desempeña como investigadora y docente en torno a dos áreas de especialización: la antropología de los procesos artísticos contemporáneos, y los estudios sobre prácticas culturales en América Latina. Actualmente, es investigadora postdoctoral del Departamento de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado, Chile.

Notas

¹ Una versión más extensa de este texto fue publicada en el libro “Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales”, coordinado por Néstor García Canclini y Ernesto Piedras Fera (2013).

² En tanto bien económico, puede argumentarse que presenta una materia prima inagotable, cuyo valor se incrementa con su uso, y en el cual la competencia entre los agentes creativos no satura el mercado, sino que incentiva la creación.

³ Así formula este problema Daniel Mato: “Afirmo que todas las industrias son culturales porque todas producen productos que, además de tener aplicaciones funcionales, resultan sociosimbólicamente significativos. Es decir, son adquiridos y utilizados por los con-

sumidores no sólo para satisfacer una necesidad (nutrición, albergue, movilidad, entretenimiento), sino también para producir sentidos según sus valores específicos e interpretaciones del mundo” (2007).

⁴ Su modelo de los círculos concéntricos, en este sentido, busca jerarquizar los productos de acuerdo a su cercanía con el ámbito cultural, distinguiendo capas que agrupan a los sectores creativos: “*El modelo afirma que las ideas creativas se originan en el núcleo de las artes en forma de sonido, texto e imagen y que estas ideas e influencias se difunden hacia fuera a través de un serie de capas o círculos concéntricos, con la disminución de la proporción de lo cultural cuanto más se aleja de ese centro. Así, en el núcleo central de las artes creativas se en-*

contrarían la literatura, la música y las artes escénicas y visuales; y en el extremo más alejado a ese núcleo, actividades relacionadas como la publicidad, la arquitectura y el diseño”

⁵ Si bien para estos autores ambas críticas han sido ejercidas por grupos distintos y resultan incompatibles, Lazzarato ha señalado que la fundación de la “Coordinación de los intermitentes y precarios” en 2004, en Francia, representa un hito en el que convergen ambas vertientes aparentemente encontradas: “el artista y el trabajador interino, el artista y el precario, el artista y el parado” (Lazzarato, 2007).

⁶ “Estrategias creativas y redes culturales de los jóvenes”, coordinado por Néstor García Canclini y Maritza Urteaga, con el apoyo de Fundación Telefónica, Fundación Carolina y la Organización de Estados Iberoamericanos.

⁷ Además de diversas experiencias de observación etnográfica, para este estudio se realizaron aproximadamente 60 entrevistas en profundidad, que permitieron comprender la diversidad de miradas de los diferentes actores involucrados en las artes visuales jóvenes. Poco después de analizar el material recogido, buscando una perspectiva crítica de nuestro estudio, organizamos tres mesas de

trabajo donde pudieran discutirse los resultados preliminares que obtuvimos en el trabajo de campo. Cada una de éstas fue conformada por siete jóvenes artistas y promotores culturales de entre 23 y 35 años, y en ellas discutimos temáticas centrales para la investigación.

⁸ Los autores hacen uso de una clasificación de los tipos de trabajo artístico que distingue entre tres formas de ocupación: el “trabajo creativo” - relativo a su práctica artística principal-, el “trabajo relacionado al arte” -donde se incluirían las labores de docencia, escritura o administración dentro del campo artístico-, y el “trabajo no artístico” - que abarcaría todas las ocupaciones, pagadas y no pagadas, sin relación alguna con la práctica del arte-. Las dos primeras categorías reunidas formarían lo que se denomina “el trabajo artístico total”.

⁹ IMSS: Instituto Mexicano del Seguro Social; ISSTE: Instituto de Seguridad y servicios sociales de los Trabajadores del Estado; INFONAVIT: Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores; AFORE: Administradoras de fondos para el retiro.

¹⁰ 3000 a 4000 MN = 175- 235 dólares americanos.

Bibliografía

Alianza Global para UNESCO (2006). *Comprender las Industrias Creativas: Las estadísticas como apoyo a las políticas públicas*. Disponible en:

http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_641B0E7E3ED6E09189068288C41A98CCA05E0100/filename/cultural_stat_es.pdf

Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002) “El nuevo espíritu del capitalismo”. Madrid: Akal.

Castell, R. (2004). *La inseguridad. ¿Qué es estar protegido?* Buenos Aires: Editorial Manantial.

Florida, R. (2002) *The rise of the creative class... and how it's transforming work, leisure,*

community and everyday life. Nueva York: Basic Books.

García Canclini, N., y Piedras, E. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México DF: Siglo XXI/ Flacso.

García Canclini, N., y Piedras, E. (2013) “Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales”. México DF: FONCA/ UAM/ Juan Pablos Editor.

García Canclini, N., y Urteaga, M. (2012) *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós/ UAM

Gerber Bicecci, Verónica, y Pinochet Cobos, Carla (2012). La era de la colaboración. Mapa abreviado de nuevas estrategias artísticas. En: *Jóvenes, culturas urbanas y redes*

digitales. Coords: Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga. Madrid: Ariel/ Fundación Telefónica. Pp. 45—64

Hesmondahalgh, David y Baker, Sarah (2010). "A very complicated version of freedom": Conditions and experiences of creative labour in three cultural industries. En: *Poetics* 38. (Pp. 4—20).

Hernández Chong Cuy, Sofía (2010). "Urban Planning". En: Art Forum, septiembre de

2010. Issue XLIX N°1. 127-129.

Laval, Christian y Dardot, Pierre (2013). *La nueva razón del mundo*. Barcelona: Gedisa.

Laval, Christian y Dardot, Pierre (2015). *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.

Lazzaratto, Maurizio (2007) Las desdichas de la "crítica artista" y del empleo cultural. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzaratto/es>

Mato, Daniel (2007). Todas las industrias son culturales. En: *Nueva época*, núm. 8, julio-diciembre, 2007, pp. 131-153.

Mc Robbie, Ángela. (2007) La 'losangelización' de Londres: tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/es>

Mc Robbie, Ángela. (2010) Industria Cultural. En: A. Machado et al. *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*. 2010. Barcelona: MACBA. (Pp.154—170)

Menger, Pierre- Michel (1999) Artistic Labor Markets and Careers. En: *Annual Review of Sociology*, Vol. 25. (Pp. 541—574).

Nomismae S.C. (2012). Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales. México DF: FONCA/ Universidad Autónoma Metropolitana/ Juan Pablos Editor.

Piedras, Ernesto (2008). "Crecimiento y desarrollo económicos basados en la cultura". En: *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México DF: Siglo XXI/ Flacso.

Pinochet Cobos, Carla, y Gerber Bicecci, Verónica. (2012) Compendio para ciegos (o dónde buscar el relato de una generación invisible). En: *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Coords: Néstor García Canclini y Maritza Urteaga. Buenos Aires: Paidós/ UAM. (Pp 37—90).

Rowan, Jaron (2010) *Emprendizajes en cultura: Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños

Rowan, Jaron (2014). "La cultura como problema: Ni Arnold ni Florida. Reflexiones acerca del devenir de las políticas culturales tras la crisis". En: *Observatorio Cultural* 23.

Throsby, David (2011) Cultura, economía y desarrollo sustentable. En: *Cultura, oportunidad de desarrollo*. Santiago: CNCA.

Throsby, David. (2012). Culture & The Economy: David Throsby: valuation and the cultural sector. Disponible en: <http://es.slideshare.net/TBCT/culture-the-economy-david-throsby-valuation-and-the-cultural-sector>

VVAA (2011) *Cultura, oportunidad de desarrollo*. Santiago: CNCA

VVAA (2012) *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Coords: Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga. Madrid: Ariel/ Fundación Telefónica.