

**Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un
análisis del trabajo artístico en Occidente**

*Preliminary Study. Historical perspectives for an analysis of
the artistic labour in the Western World*

Karina Mauro

DOI 10.15517/es.v82i2.53403



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente

Preliminary Study. Historical perspectives for an analysis of the artistic labour in the Western World

Karina Mauro¹

CONICET - Universidad de Buenos Aires / EITyA / Universidad Nacional de las Artes
Buenos Aires, Argentina

Recibido: 11 de julio de 2022

Aprobado: 24 de octubre de 2022

Introducción

En las últimas décadas se ha registrado un considerable aumento de la importancia económica del sector cultural y, por consiguiente, del empleo artístico a nivel global (Menger, 1999; Menger, 2001; Menger, 2009). El auge experimentado por las denominadas “industrias creativas” ha promovido la aplicación de parámetros económicos en la producción, distribución y consumo de bienes y servicios culturales, en los que la creatividad y la innovación “no tecnológica” se presentan como factores clave para generar valor, riqueza y empleo (Yúdice, 2001; Garnham, 2011; Rovelli & del Valle, 2015). Las agendas de áreas como las industrias culturales, la economía de la cultura y la gestión cultural han sido adoptadas tanto por las administraciones públicas como por el sector privado en el afán de desarrollar iniciativas y proyectos artísticos plurales y diversificados.

Sin embargo, la caracterización de los perfiles y las condiciones laborales de quienes generan bienes y servicios artísticos y culturales, así como las relaciones de producción que se dan en estos, no constituyen un aspecto central en el paradigma actual, al tiempo que

¹ Investigadora adjunta de CONICET. Directora de EITyA (Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes). Profesora titular regular en la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Profesora del Seminario Arte y Trabajo y del Seminario Teoría de la Actuación. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). ORCID: 0000-0003-1156-2765. Correo electrónico: karinamauro@hotmail.com

este extraordinario despliegue de recursos no redundará en una mejora en la situación de las y los artistas, lo cual quedó dramáticamente evidenciado durante 2020 con motivo de la pandemia por COVID-19 (Mauro, 2022b), así como la distribución de los recursos materiales y simbólicos generados dista mucho de ser equitativa o justa. Por otra parte, el paulatino pasaje de un capitalismo industrial a uno con mayor énfasis en los servicios, como resultado del proceso de reestructuración productiva iniciado en los años 70 (Antunes, 2009), ha generado un fenómeno novedoso: que otros sectores del mundo del trabajo se enfrenten a desigualdades ocupacionales análogas a las que han padecido los artistas durante décadas. Esto ha dotado de mayor interés al análisis de los sujetos dedicados a la producción de bienes y servicios artísticos, lo cual suscita la necesidad de contar con herramientas conceptuales e históricas pertinentes que propicien dicho abordaje.

El trabajo artístico, cultural y/o creativo constituye un desempeño laboral con características específicas debidas al tipo de actividades desarrolladas, a los tiempos y espacios en los que se llevan adelante, a la formación y preparación que requieren, a las complejas relaciones que establecen los trabajadores con los espectadores, usuarios, beneficiarios y/o clientes, así como con los contratantes, comitentes y/o usufructuarios de su trabajo, y a las singulares configuraciones de los mercados de bienes y de trabajo de las distintas disciplinas artísticas, todo lo cual nos conduce a caracterizarlo como un tipo de trabajo atípico o “no clásico” (de la Garza, 2009). Estas diferencias han redundado en un conjunto de desigualdades ocupacionales: entre el trabajo artístico y otros desempeños laborales, en primer lugar, pero también entre trabajadores de distintas disciplinas artísticas de las distintas regiones del mundo y entre los diversos circuitos de producción, distribución y consumo de las artes, incluso al interior de un mismo proyecto artístico.

Lo anterior se explica, en parte, por la extrema heterogeneidad del sector, en el que se yuxtaponen industrias creativas con disciplinas y circuitos artísticos que no admiten parámetros industriales, tanto respecto a la prevalencia de los aspectos artesanales y/o performativos en su producción, como a sus posibilidades en materia de productividad, comportamiento de los costos y/o reproductibilidad, ostentando diferencias también en términos de sus posibilidades de valorización, monetización, asalariamiento, etcétera. Asimismo, y en función del tipo de producción, comercialización y/o exhibición (tangible o intangible; individual o colectiva; con intervención directa del cliente, por lo que producción, exhibición y consumo se concentran en un mismo acto; entre otros aspectos), existen notables diferencias entre las distintas disciplinas artísticas.

En definitiva, las diferencias propias de la actividad artística y de las personas que la llevan adelante se presentan como generadoras de desigualdades ocupacionales, en tanto la definición social de posiciones y recompensas interactúa con la asignación de personas a puestos y con la producción social de personas dotadas de diversas disposiciones y recursos (Brubaker, 2015). Consideramos que las diferencias y desigualdades de las y los trabajadores artísticos en la actualidad proceden de la construcción moderna del concepto de *arte* en tanto esfera separada y autónoma, regida por sus propios parámetros conceptuales, organizativos y estéticos (Moulin, 1983; Shiner, 2001). En efecto, esta concepción del *arte* colocó a sus hacedores en una posición diferenciada respecto de aquellos sujetos que venden su fuerza de trabajo como forma de asegurarse su subsistencia. Esto ha dificultado la reivindicación de las y los artistas en tanto sujetos laborales, sujetos de derecho y/o beneficiarios de la seguridad social (Mauro, 2022a). Por tanto, la definición de los artistas como sujetos laborales no pareciera basarse en su posición en las relaciones sociales de producción en las que participan, tal como acontece con el resto de trabajadores, cuya condición se define por su posicionamiento frente al capital, los medios de producción y la generación de plusvalía.

La subsistencia de los y las artistas constituye entonces un fenómeno en el que la venta de obra o la representación de roles protagónicos son solo la punta de una pirámide en cuya base se despliegan una serie de luchas, estrategias y tácticas en busca de la obtención, reconocimiento y/o cumplimiento de derechos laborales y económicos: derecho al empleo remunerado y con seguridad social (tanto en referencia al ejercicio artístico como a la docencia artística), derechos de autoría (tanto morales como económicos), derecho de seguimiento o participación luego de la primera venta de obra (tal es el caso de las artes visuales), derechos conexos (como los derechos de imagen y de interpretación) y muchos otros. Las condiciones diferenciales del trabajo artístico requieren, por lo tanto, de políticas y acciones específicas que constituyen un auténtico desafío para Estados, sindicatos, sociedades de gestión, agrupamientos de artistas e investigadores.

Es por ello que la pregunta por los vínculos entre el mundo del *arte* y la cultura, y el mundo del trabajo, ha aparecido recientemente en el mundo académico, constituyendo aun un área de vacancia. En este sentido, el grupo EITyA (Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes) se presenta como uno de los pocos casos de labor investigativa colectiva

y sistemática que, desde 2014, viene desarrollándose alrededor del análisis de las condiciones laborales y las relaciones de producción en los bienes y servicios que involucran desempeño artístico (Mauro, 2020a; Mauro, 2022a).

No obstante, los conceptos de “trabajo” y de “*arte*” no son inmutables. Por el contrario, se trata de categorías de carácter histórico que han ido conformándose en Occidente a lo largo de la Modernidad. Es así como la aplicación de parámetros vinculados al trabajo y al *arte* en desempeños, tareas, formas de vida, productos y acciones de otras épocas y geografías es sin lugar a dudas inadecuada y anacrónica. Sin embargo, existieron en el pasado hombres y mujeres que llevaron adelante producción simbólica material e inmaterial aun no considerada *arte*, y en estrecho vínculo con determinados usos y funciones. Sostenemos que esas personas ostentaban una condición singular y un posicionamiento particular en sus sociedades. Sin dudas, la identificación de las diferencias, pero también de las constantes históricas en su condición, constituyen un ejercicio insoslayable que contribuye a la reflexión acerca de los vínculos entre el *arte* y el trabajo, tarea a la que el grupo EITyA también se aboca, y de la que, en el presente *dossier*, se ponen en consideración algunos resultados parciales.

Este estudio preliminar se propone analizar las características específicas del desempeño de las personas dedicadas a la producción simbólica material e inmaterial a lo largo del tiempo, de sus tareas, de sus formas de organización y de sus vínculos con los diversos estamentos de la sociedad, y reflexionar acerca de cómo esta le dio sentido a aquellos desempeños y a las obras resultantes de estos. El objetivo último es comprender cómo fue construyéndose la categoría de artista y en qué medida el Occidente moderno fue entendiéndola como opuesta a la también incipiente noción de trabajo, con el fin de establecer herramientas históricas para comprender las desigualdades ocupacionales y la precaria situación laboral de las y los artistas en la actualidad. Para alcanzar estos objetivos, proponemos realizar un recorrido cronológico por las formas de trabajo, los modos de organización y el posicionamiento en la sociedad de las personas dedicadas a la producción simbólica material e inmaterial en las sociedades antiguas del cercano Oriente, en el mundo clásico y en Occidente, a partir del análisis de fuentes primarias y secundarias. El extenso período de tiempo abordado requiere de un relevamiento de bibliografía y documentos tendiente a sistematizar grandes lineamientos conceptuales e históricos, con el fin de proponer un estado de la cuestión general que permita luego realizar análisis específicos, así como comprender el marco teórico en el que se inscriben los trabajos que conforman este *dossier*.

En las sociedades modernas, el trabajo constituye el fundamento del orden social, en tanto aporta el principal medio de subsistencia de los sujetos, otorga identidad y es fuente de derechos (Pousadela, 2001; Méda, 2007). Sin embargo, el trabajo entendido como disponibilidad que los sujetos intercambian de manera libre a cambio de una remuneración es un concepto relativamente reciente que no podemos hallar en sociedades pre-capitalistas. Si bien el ser humano siempre debió confrontarse con la naturaleza para sobrevivir y transformar sus condiciones de vida, estas actividades no se consideraban pertenecientes a una sola categoría y no constituían el basamento de lo social (Méda, 2007).

Entendido de forma general, el trabajo constituye una praxis que llevan adelante todos los sujetos, desde los cazadores-recolectores hasta los programadores informáticos, para satisfacer sus necesidades, que pueden ser las más elementales (cazar un animal para comer y vestirse) o las más complejas (asistir a un museo u operar un videojuego). Asimismo, las formas concretas en que aparece el trabajo son determinadas por relaciones sociales, es decir, por formas de organización de la producción y también de dominación de los trabajadores, tal como ha sido ampliamente analizado por el marxismo. No pretendemos realizar aquí una revisión bibliográfica del concepto de trabajo a lo largo de la historia (que el o la lectora puede consultar en Méda o en el propio Marx). Nos proponemos, en cambio, focalizar nuestra mirada en un tipo de desempeño humano específico: el de la producción de objetos y/o acciones de carácter y/o con funciones simbólicas y/o estéticas, para desentrañar en qué se asemejó y en qué se diferenció la situación de los hombres y las mujeres que la llevaron adelante en los distintos períodos históricos de la del resto de las personas abocadas a otro tipo de producción. Nos interesa analizar en qué medida las relaciones sociales, la organización de la producción y las formas de dominación sufrieron adaptaciones o modificaciones en función de las cualidades específicas de estos desempeños y de los usos de los bienes resultantes. Finalmente, buscamos comprender hasta qué punto la aparición del concepto moderno de *arte*, en tanto esfera separada y relativamente autónoma, cristalizó la disociación entre las condiciones de artista y de trabajador, por lo que el desempeño artístico se concibió como ajeno a las necesidades de la subsistencia y a los avatares de la compra-venta de la fuerza de trabajo.

La producción simbólica en las sociedades pre-capitalistas

Desde la aparición de la humanidad, existió producción simbólica material e inmaterial que actualmente podríamos denominar *arte*, pero que no era catalogada de esa forma.

La historiografía acuerda, por el momento, en que antes de que existiera el concepto moderno de *arte*, dicha producción simbólica se hallaba ligada a otras esferas de la vida social y comunitaria. Dada la existencia de fuentes escritas en las primeras sociedades estatales del Oriente próximo², podemos afirmar que la producción simbólica material e inmaterial se encontraba asociada con los poderes político y religioso, de lo que también existe evidencia en el caso precolombino (Lorenzo, 2017; Jaruf, 2018; Quiroga, 2018; Rodríguez, 2019).

Estas sociedades estaban organizadas alrededor de una estructura de poder dual, que se conoce como palacio-templo y que organizaba la economía a partir de la movilización del excedente obtenido mediante tributos. Estos consistían en una parte de la producción doméstica de las aldeas y en prestaciones personales que un porcentaje de la población realizaba durante un período de tiempo estipulado (para la determinación de quiénes, cuándo y cuánto debían tributar, se realizaban censos periódicos a cargo de escribas). El tributo en trabajo se realizaba en cualquier obra o servicio que el Estado determinara: participar en una campaña bélica o de intercambio con otro Estado; trabajar en una obra pública, como la construcción de un puente, de un camino o de una tumba real, o la reparación o mantenimiento de los canales de riego; entre muchos otros. Una vez que el sujeto pagaba su tributo en trabajo, regresaba a la aldea junto con su comunidad, lo que en algunas fuentes sumerias se encuentra consignado con la expresión ‘le permitieron volver a la madre’ (Rodríguez, 2019). El binomio palacio-templo es también el que motoriza los encargos de producción simbólica diversa, de la que se servía para su propia legitimación frente a la comunidad y también ante otros Estados.

En lo que respecta a la escritura, esta se desarrolla como un instrumento para la administración, pero este dispositivo posteriormente también permitió poner por escrito relatos, reales o míticos, que apoyaban y legitimaban al poder. Pensemos, por ejemplo, en la *Epopéya del Gilgamesh*, poema épico que se manda a poner por escrito por primera vez entre el 2 500 y el 2 000 a.C. (Jaruf, 2018). De la misma manera, podemos considerar

² Sobre la producción previa, no hay indicios certeros de sus usos. Que las pinturas rupestres se hicieran como actos propiciatorios para tener una buena caza es solo una hipótesis. Si quienes las pintaban o quienes las miraban las utilizaban como herramientas didácticas sobre cómo cazar o como imágenes para simplemente contemplar, no se han encontrado indicios de dicho comportamiento. Es por ello que se supone que tenían un carácter mágico, propiciatorio, aunque tampoco hay evidencia suficiente en este sentido. Lo mismo podríamos acotar respecto de las estatuillas o los monumentos megalíticos hallados hasta el momento.

la puesta por escrito de la *Ilíada* y la *Odisea* alrededor del siglo VIII a.C.: los denominados poemas homéricos, elaborados de manera oral por diversos aedos y rapsodas a lo largo de varios siglos, no eran solo una obra literaria para consumir estéticamente, sino que constituían lo que se conoce como *paideia* griega, es decir, se utilizaban para la educación e incluso como una suerte de jurisprudencia para impartir justicia (Bauzá, 1997).

Una de las prerrogativas de estos Estados antiguos es la construcción de arquitectura monumental con usos ceremoniales vinculados al poder y al ritual. Estas construcciones ponían en marcha una serie de oficios y técnicas diversos (vinculados a la construcción o a la ornamentación), en estrecha relación con las posibilidades del terreno, y con los materiales y la mano de obra disponibles o que pudieran obtenerse mediante intercambios bélicos, diplomáticos o comerciales (lo cual también constituye una forma de ostentación del poderío del Estado). De este modo, estos proyectos movilizaban a escultores, pintores, orfebres, eborarios, así como las ceremonias y rituales se servían de músicos, cantantes y bailarines.

Existían, además, los talleres de palacio o talleres de la reina (Lorenzo, 2017; Rodríguez, 2019) que realizaban artesanía suntuaria (ajuar, tocado, joyería y mobiliario) que proveía las necesidades de palacio, pero que también se utilizaban para la diplomacia, es decir, para regalar o comerciar con otros Estados. Estos talleres ocupaban a diversos artesanos y artesanas que eran reclutados en sus aldeas de procedencia en virtud de la posesión de determinada habilidad o conocimiento, o de alguna aptitud para el oficio que luego podrían adquirir o profundizar en el taller. Algunas artesanas eran reclutadas con sus hijos, quienes aprendían el oficio junto a su madre. Otros eran capturados en guerra: si un artesano calificado era apresado en batalla, se le mantenía con vida y sano, con el fin de ser transportado al taller de palacio para ejercer su oficio (Rodríguez, 2019)³.

³ Para el caso mesoamericano, José Luis Lorenzo comenta: “Las actividades económicas, políticas, militares y ceremoniales estaban íntimamente conectadas en cuanto a las instituciones y el personal que las emprendía. La economía estaba dirigida por el estado; las relaciones económicas en la producción y distribución de bienes se basaban en las relaciones políticas de sujeción y dominio. Parte fundamental del excedente económico se destinaba a las obras públicas y a los gastos ceremoniales de las instituciones políticas y religiosas [...] De este modo la producción hogareña de labradores y artesanos atendía a las necesidades propias directamente o mediante cambios en el mercado. La producción y la distribución a niveles mayores se basaba sobre todo en la organización, políticamente dirigida, para la extracción de tributos y la producción mediante los servicios personales de los plebeyos en las tierras y con las materias primas controladas por el organismo político [...] Los artesanos tenían también la obligación de dar tributo y servicios en

Por consiguiente, entre las obras realizadas por los trabajadores tributantes, existían aquellas que requerían de mucha cantidad de mano de obra sin calificación, pero también otras que necesitaban de una mano de obra especializada que, en sociedades como las antiguas, que siempre se encontraban en lucha por la subsistencia, solía ser escasa. Esto explica el trato diferente y, en cierto sentido ambiguo, que recibían estos trabajadores y trabajadoras.

En primer lugar, y a diferencia de otros tributantes, a estos artesanos no se les permitía “regresar a la madre”, permaneciendo en el taller de palacio de por vida. Por consiguiente, no tenían acceso a cultivar la tierra, por lo que dependían en forma permanente de las raciones alimentarias (grano, aceite, pescado, cerveza) y de vestido que recibían en palacio. Es así como el primer registro de una huelga en la historia de la humanidad es el *Papiro de la Huelga* o *Papiro de Turín*, informe del escriba Amennajt acerca del abandono del trabajo y las manifestaciones ante las autoridades de los artesanos decoradores de tumbas del Valle de los Reyes asentados en Deir el-Medina, durante el año 29 de Ramses III (1185-1153 a.C.), motivados por un retraso en el envío de las raciones correspondientes (Trello Espada, 2001)⁴.

En segundo término, el taller de palacio se hallaba organizado a través de una cadena de sucesivos mandos jerárquicos, en el que se ejercía una vigilancia mayor que en el caso de otros trabajadores, en virtud de las materias primas que se manipulaban (que solían ser costosas), por lo cual se controlaban las cantidades utilizadas y su correcto uso en el proceso de trabajo (Trello Espada, 2001). La vigilancia también se ejercía para evitar que los artesanos y las artesanas escapasen o enfermaran, y no era infrecuente que estas personas fueran trasladadas con grilletes si era necesario que acudieran a otro lugar de trabajo. Por otra parte, los archivos de Mari⁵ conservan el informe de un capataz del taller de palacio que consigna la ausencia de un artesano que alega estar enfermo. El informe recibe como respuesta que se enviará al propio médico del rey para su tratamiento (Rodríguez, 2019).

cosas de su oficio” (Lorenzo, 2017, p.168-193).

⁴ “Hemos venido aquí porque estábamos hambrientos y sedientos. No hay ropas, ni aceite, ni pescados, ni vegetales. Hazlo llegar a Faraón, nuestro buen señor, y al Visir, nuestro superior, para que podamos alimentarnos” (Trello Espada, 2001, p. 88).

⁵ La ciudad de Mari se encontraba situada al oeste del Éufrates en la actual Siria y formaba parte del ámbito mesopotámico. Los archivos consisten en más de 25 000 fragmentos de tablillas de

¿Cuál es entonces el estatuto de los artesanos calificados en las sociedades estatales antiguas? Por un lado, su singularidad les es reconocida. En tanto mano de obra escasa, reciben cuidados y beneficios no disponibles para el resto de la población tributaria. Por otra parte, esta singularidad motiva el alejamiento de su comunidad y su dependencia permanente del palacio-templo, donde son extremadamente vigilados. Acaso la dicotomía entre ser conducidos con grilletes y recibir la atención del médico real muestre claramente la ambigüedad de su condición.

Esta dicotomía también se presenta en la Antigüedad clásica. La ambigüedad entre una alta estima y una baja condición social de las y los artesanos calificados también se registra en el mundo helénico: "...los griegos tenían fundamentos teoréticos en qué apoyar la admiración por la obra de un artista y, al mismo tiempo, menospreciarlo en cuanto tal" (Estiú, 1982, p. 18). Que una obra, en tanto producto, pudiera ser percibida como "bella" o "buena" y que dicha calidad no se vinculara con quien la había realizado, se relacionaba con la condición indigna de un ciudadano de la actividad ejecutora.

En primer término, el mundo griego, cuya base productiva era la esclavitud, condenaba toda actividad que dependiera de otros. En este sentido, el esclavo (considerado "cosa parlante" en el ámbito romano) ostentaba la máxima dependencia, en tanto que artesanos, comerciantes y mendigos podían ser personas libres, pero dependían del encargo o la retribución de otros para su subsistencia. A esto se suma que el incipiente desarrollo de las *polis* en la sociedad griega arcaica no podía aportar las suficientes materias primas y/o absorber la producción de artesanos asentados en forma permanente, por lo que estos poseían un carácter itinerante en busca de clientela, lo cual los dejaba sin lugar en la estructura social y política, al tiempo que dicha errancia constituía una fuente de profunda desvalorización (Domínguez Monedero, 2001). El hecho de que tuvieran dioses protectores, o de que algunos de esos artesanos pudieran llegar a hacer fortuna, no altera su situación de inferioridad según la idiosincrasia griega. El ideal consistía en que el ciudadano se desligara de las necesidades para dedicarse a actividades libres, como la política y la filosofía, que no poseían una finalidad material, sino que constituían su propio fin. Los sujetos que acceden a esta condición componen la base del lazo social porque no requieren del vínculo material para relacionarse (Annequin, 1979; Requena, 2019).

arcilla hallados en el Gran Palacio Real de Mari o Palacio de Zimri Lim (c. 2000-1761 a.C.) durante la excavación francesa de 1933.

En segunda instancia, los artesanos poseían una *técnica* (τέχνη). Como plantea Estiú (1982), la técnica difiere del saber teórico o especulativo, dado que es especializada, es decir, se restringe a un dominio parcial del conocimiento y se dirige a una producción concreta, respecto de la que no se establecían diferencias en función de lo que hoy podemos identificar como obras de *arte* u objetos de uso cotidiano. La técnica poseerá más jerarquía cuanto más se acerque al ideal de la teoría, cuanto más desinteresada sea y cuanta menos utilización del cuerpo involucre:

Esta desestima por ocupaciones que, al fatigar el cuerpo, le arrebatan al hombre la posibilidad y oportunidad de dedicarse al cultivo del espíritu se prolongó en el tiempo y tuvo la consecuencia de que se incluyera en dicho desdén a técnicas que hoy consideramos como artísticas (Estiú, 1982, p.16).

Dado que esta envilece a quien la aplica, existía en el mundo griego una distinción entre poseer una técnica como tenencia (o habilidad adquirida) y tener la necesidad de ejercerla. Es en este sentido que se entiende que la ejecución musical, por ejemplo, se incluyera en la formación culta del joven (algo equiparable a la interpretación al piano como parte de la educación de las jóvenes casaderas de la burguesía durante el siglo XIX), siempre que no se ejerciera de manera profesional, es decir, que no se vinculara con la subsistencia, el lucro o el placer (de ostentar una habilidad o ganar un certamen). Estiú (1982) comenta que lo reprochable no era recibir dinero sino tenérselo que ganar, dado que esta dependencia del otro podía conducir a exhibir el virtuosismo o a hacer cosas para halagar al público sin importar el contenido o la calidad de lo que se hace.

Las teorías platónicas acerca de la inspiración y de la mimesis nos permiten comprender el fundamento profundo de esta idea. Platón (1974, 1963) afirma que la inspiración relaciona la *poiesis* con los dioses, lo que permite establecer una cadena de jerarquías de la mimesis en función de una degradación o alejamiento de dicha fuente: por ejemplo, el aedo (poeta) produce a partir de la inspiración, pero el rapsoda (recitador profesional o actor) ignora lo que reproduce, al tiempo que posee una técnica para simular: “Recuérdese el pasaje en que Ion simula estar arrebatado por el texto que interpreta, mientras que en realidad estudia con cuidado vigilante las reacciones del público” (Estiú, 1982, p. 24). La sospecha

de falsedad⁶ y la condena a la exhibición en escena serán cuestionamientos recurrentes que pesarán sobre las artes performativas a lo largo de toda la historia de la cultura occidental posterior, y que se potenciarán con el advenimiento del cristianismo.

Por su parte, Jacques Rancière (2009) considera que el principal conflicto que plantea el mimético en el pensamiento platónico es su carácter de “ser doble”, en tanto trabajador que hace dos cosas a la vez:

En el tercer libro de *La República*, el mimetista es condenado ya no simplemente por la falsedad y por el carácter pernicioso de las imágenes que propone, sino según un principio de división del trabajo que ha servido ya para excluir a los artesanos de todo espacio político común: el mimético es, por definición, un ser doble. Éste hace dos cosas a la vez [...] el mimetista ofrece al principio <<privado>> del trabajo una escena pública (Rancière, 2009, p. 53).

Para Rancière, la idea de trabajo no es la de una actividad determinada o la de un proceso de transformación material, sino la de un reparto de lo sensible, una imposibilidad de hacer “otra cosa”. Y es ese reparto lo que el artesano-artista cuestiona por su sola existencia: “Es esta re-partición de lo sensible lo que constituye su nocividad, aún más que el peligro de los simulacros que debilitan las almas. Así la práctica artística no es el afuera del trabajo sino su forma de visibilidad desplazada” (Rancière, 2009, p. 54).

Sin embargo, ¿cuál era la situación concreta del artesano en el mundo griego? Las fuentes arrojan ejemplos respecto a su alta o baja estima, que podemos interpretar a partir de lo que hemos desarrollado hasta aquí. Como ya observamos, los artesanos podían ser libres o esclavos. Existían esclavos que realizaban actividades artesanales, cuya paga era percibida por los amos, con quien incluso en algunas oportunidades trabajaban a la par (Requena, 2019). En la nómina de trabajadores contratados para la construcción del Erecteón en Atenas (421-406 a.C.), por ejemplo, podemos ver que los oficios menos calificados (como la albañilería) solían ser realizados por los esclavos, al tiempo que era habitual encontrar metecos entre los artesanos de mayor calificación, registrándose un mayor porcentaje de extranjeros en actividades que hoy podemos identificar como artísticas (escultores, tallistas, pintores) (Austin & Vidal-Naquet, 1986). De este modo, notamos que esta circulación

⁶ Aspecto que será el argumento principal de Diderot (2001) en su célebre *La paradoja del comediante*, escrita en 1773 y publicada recién en 1830.

de artesanos se vinculaba con las necesidades de mano de obra calificada demandada por las obras públicas emprendidas por las *polis*. Asimismo, una práctica que inició Alejandro Magno, y que continuaría en Roma, fue la conformación de cortes con artesanos contratados en exclusividad para realizar retratos oficiales (Blázquez, 2003).

Por otra parte, la actividad artesanal se hallaba organizada en talleres familiares con una rigurosa jerarquía interna, lo que continuaría en siglos posteriores. Se conocen muchos ceramistas y escultores que firmaban sus obras y de los que se sabe su nombre: Fidias, Mirón y Policleto son los más famosos, pero también hay otros. Durante el período helenístico, el número de encargos particulares creció y, de hecho, la Isla de Rodas, un enclave comercial, tenía una reconocida escuela de escultores que recibían enorme cantidad de encargos privados (Blázquez, 2003). Es ampliamente conocido, además, el rol de los artesanos griegos en Roma.

En lo que respecta al teatro, los certámenes o Grandes Dionisias se celebraban una vez al año y eran costeados por la *polis*. Recordemos que eran el resultado de la regulación del ritual dionisiaco que era originalmente de carácter orgiástico y realizado mayoritariamente por mujeres (Bauzá, 1997). Paradójicamente, las representaciones teatrales eran realizadas solo por hombres, quienes durante el resto del año se dedicaban a la enseñanza de la retórica, importante disciplina para el desempeño de los deberes del ciudadano en la vida pública ateniense (Roselli, 2011). En Roma, por su parte, se conoce una importante contratación privada de representaciones para la élite, además de aquellas de orden público.

Dos concepciones provienen, por tanto, de la Antigüedad clásica: la producción simbólica como resultado de la aplicación de una técnica y como efecto de la inspiración divina. Durante la Edad Media, si bien todo lo realizado era para honrar a Dios, prevalece no obstante, la primera de estas concepciones, es decir, la aplicación de una técnica, el ejercicio de un oficio.

El período comprendido entre la caída del Imperio Romano de Occidente y el año 1000, denominado Antigüedad Tardía o Temprana Edad Media, es de gran inestabilidad geográfico-política y con un amplio predominio de la ruralidad, por lo que la posibilidad de recibir encargos suficientes para desarrollar un oficio vinculado a la producción simbólica de manera estable se reduce significativamente. Como contrapartida, surgen o se fortalecen nuevas formas de producción vinculadas con la vida monástica, como la iluminación de manuscritos, realizada enteramente en el seno de monasterios y abadías (Knowles, 1969).

Asimismo, el programa político llevado adelante por Carlomagno, rey de los francos y emperador de los romanos desde el año 800, incluyó una fuerte revitalización de la producción visual basada en las formas cristianas de la época del emperador bizantino Justiniano, que se conoce como *renovatio carolingia* y que algunos autores identifican como el “primer Renacimiento” (Panofsky, 1975). De este modo, la nueva capital, Aquisgrán, y su renombrada escuela palatina serán el emplazamiento de una importante actividad artesanal apoyada fuertemente en los logros del monacato occidental.

Por último, durante este período, los teatros fueron abandonados y dejaron de construirse (Eandi, 2008). La condena moral de la Iglesia Católica, por una parte, y la caída de la urbanidad, por otra, obligaron a juglares y juglaresas a desplazarse constantemente en busca de público en las plazas o en las festividades de las aldeas o de los castillos en los que sus servicios pudieran ser requeridos. Esta trashumancia repercutió en un mayor peso de la corporalidad en sus performances en detrimento del aspecto verbal, debido a que los espectadores rara vez compartían la misma lengua o el dialecto con los artistas, aspecto que acrecentaba la desvalorización y marginalidad de estos.

En Oriente y en la Europa musulmana, es decir, en la Península Ibérica, la situación era completamente diferente. Tanto la bizantina como la islámica eran culturas urbanas, fungiendo Constantinopla como modelo cultural para la Europa cristiana. En el mundo islámico, cuyo centro principal era el califato abasí de Bagdad, existía una comunicación fluida, por lo que artesanos, médicos, matemáticos, traductores y filósofos circulaban asiduamente. Es de allí desde donde se recuperará la obra de Aristóteles, conservada, traducida y comentada por estudiosos árabes. Por su parte, el califato omeya de Córdoba también ejercerá una importante influencia, fundamentalmente desde la ciudad de Toledo, a la que acudían estudiosos y traductores de toda la Europa cristiana (Urresti, 2009).

Hacia el año 1000, se producen una serie de hechos que van a modificar paulatinamente el panorama europeo. Lentamente resurge la vida urbana y, como consecuencia de lo que se conoce como la segunda oleada de invasiones⁷, se retoman las construcciones en piedra. En principio, las fortalezas amuralladas, es decir, los castillos, y luego las iglesias y catedrales, en primer lugar románicas y posteriormente góticas, estilo que luego se va a emplear también para las construcciones urbanas de tipo civil, como ayuntamientos, lo-

⁷ Protagonizadas por vikingos, magiares y piratas sarracenos.

gias comerciales, torres, etcétera. Para esto se necesitaban artesanos de todo tipo que se trasladaban adonde los necesitasen, participando en obras que requerían siglos para ser completadas, por lo que involucraban a varias generaciones de trabajadores.

Correlativamente, se fortalecen los reinos cristianos del norte de la Península Ibérica, que emprenden un avance hacia el sur que ya no tendrá retroceso. Estos reinos irán encontrando, en las regiones que habían sido musulmanas, producción simbólica y artesanos que transformarán el panorama cultural de toda Europa. También en el norte de la Península se había descubierto ya la supuesta tumba del apóstol Santiago, lo cual había iniciado una afluencia constante de peregrinos provenientes de lugares tan lejanos como la actual Alemania y, fundamentalmente, Francia. Había auténticas guías turísticas que explicaban cómo llegar a Santiago por el camino francés (como el Código Calixtino) y, a lo largo de estos caminos, era necesario que hubiera servicios de todo tipo, lo cual incluía oficios religiosos, en otras palabras, iglesias y catedrales que plagaron las rutas y que, para su construcción, emplearon artesanos.

También se intensifica un comercio de artesanía suntuaria procedente de Oriente, que tiene como destinataria a la nobleza y cuyos productos van a ser paulatinamente reemplazados por manufacturas de confección local, fundamentalmente en lo que se refiere a los textiles (Romero, 2009).

De este modo, hay una revitalización de los oficios cuya demanda será continua y, por lo tanto, existirán personas con ocupación exclusiva en ellos. La residencia en ciudades de estos artesanos posibilitará su liberación de los lazos feudales que habían atado a la tierra a sus ancestros campesinos. Al igual que en el mundo clásico, los oficios medievales no distinguían entre aquellos que dan como resultado un objeto de uso de las disciplinas que hoy consideramos artísticas. La organización y la ponderación de todas las actividades eran semejantes. De hecho, Larry Shiner (2001) menciona que los pintores pertenecían al gremio de los “drogueros” (por su trabajo con los pigmentos), los escultores a los orfebres y los arquitectos a los picapedreros.

Los artesanos que ejercían los oficios se organizaban alrededor de un taller y se unían en hermandades, cofradías y gremios. Debido al carácter familiar del negocio, había en los talleres mujeres artesanas. Silvia Federici (2010) plantea que es posteriormente, en el período que Marx (2009) caracteriza como de “acumulación originaria”, cuando las mujeres comienzan a ser segregadas de los gremios (uno de los aspectos que le permiten a la au-

tora italiana argumentar que es el capitalismo el sistema que opera una separación tajante entre producción y reproducción de la vida, con la consiguiente reclusión de las mujeres en el ámbito doméstico y la aparición de lo que denomina el “patriarcado del salario”). Es conocida la configuración interna del taller, con su división en tres niveles de categorías profesionales: a la cabeza el maestro artesano, dueño del taller, de los instrumentos de trabajo y de la materia prima, posición a la que se accedía a través de una prueba de cualificación (lo que da origen a la expresión “obra maestra”) y mediante el pago de una tasa al gremio. En segundo lugar, se encuentra el oficial, artesano ya formado, pero que no poseía un taller propio. Los oficiales, que eran los auténticos trabajadores del taller, establecían un contrato con el maestro por el que recibían un jornal. Por último, estaba el aprendiz, quien entraba al taller a corta edad. Mediante un acuerdo firmado entre los padres y el maestro, este se comprometía a brindarle formación y manutención a cambio del trabajo que el aprendiz pudiera ir asumiendo (generalmente al inicio era solo de tipo doméstico, para luego ir incorporando pequeñas tareas vinculadas al oficio), situación que se prolongaba entre cuatro y seis años (Miceli, 2019).

Las cofradías o gremios ejercían inicialmente funciones mutuales (asistencia a viudas y huérfanos de sus miembros, cuidado de los enfermos o de los que habían caído en la pobreza, sepelio, etcétera) y religiosas (a través de su devoción por un santo patrono). Con el tiempo, sin embargo, asumieron otras atribuciones con el fin de regular toda la actividad: poseían un estatuto que juraban, tenían autoridades elegidas entre los maestros y regían sobre quien podía ejercer el oficio, qué calidad debían tener las piezas, a qué precios debían ofrecerse, cuál debía ser el monto de los jornales y las características de la jornada laboral, establecían tasas y penalidades a quienes no cumplían con estas regulaciones y negociaban con las autoridades de la ciudad. Estas negociaciones no estaban exentas de conflictos, por ejemplo, respecto de quién controlaba el ingreso y distribución de materias primas del exterior o de artesanos migrantes (Miceli, 2019). Las ciudades, por su parte, intentarán quebrar estos monopolios sobre el trabajo, situación que se hará efectiva con la Revolución Industrial y la expansión del trabajo “libre”.

La “aparición” del arte

Aunque la situación descrita se va a mantener durante varios siglos, acontecerán una serie de cambios que comienzan en el Renacimiento y que, entre 1680 y 1830, darán lugar a lo que Larry Schiner (2001) denomina “arte dividido”, es decir, al surgimiento del concepto

moderno de *arte* y su separación paulatina de la artesanía. Estas modificaciones tendrán lugar en la forma de producción, en los contratos, en las instituciones reguladoras y en la relación con los clientes o consumidores, todo lo cual estará teñido por una reivindicación de la autonomía del artista, de la originalidad como efecto de su expresividad singular y de las cualidades estéticas de la obra por sobre cualquier otras que dicho bien o desempeño pudiera tener. Podemos observar, por tanto, cómo comienza a reaparecer paulatina y, en principio minoritariamente, la segunda concepción proveniente de la Antigüedad clásica, aquella que vinculaba al *arte* con la inspiración.

Según Raymonde Moulin (1983), se trata de un movimiento que va de la corporación a la Academia y de la Academia al mercado, pudiendo registrarse relaciones de mecenazgo en cada uno de estos sistemas. El origen del movimiento se sitúa en la Italia del siglo XV cuando el pintor, del escultor y del arquitecto comienzan a ser considerados como personas de “saber amplio” más que de “saber hacer”, es decir, se trata de un desplazamiento desde las artes manuales y mecánicas hacia la dignidad teórica de las artes liberales. Esto se basa en la división tardo-helenística y romana entre artes liberales y artes vulgares o serviles. Estas últimas implicaban el trabajo físico y la remuneración, mientras que las primeras eran intelectuales y, por lo tanto, adecuadas para las personas cultivadas. En el siglo XII, se cambia la designación ‘artes vulgares’ por ‘artes mecánicas’ y, con fines educativos, se subdivide a las artes liberales en *trivium* (lógica, gramática y retórica) y *quadrivium* (aritmética, geometría, astronomía y música).

La música estaba incluida entre las artes liberales por su relación con las matemáticas. Sin embargo, esto no incluía la destreza para ejecutar un instrumento o cantar, excepto que fuera parte de la educación de las clases altas. Quienes recibían una paga por componer o por ejecutar música ejercían un arte mecánica. La poesía era considerada una subdivisión de la gramática o de la retórica, por lo que se encontraba entre las artes liberales (recordemos, además que, en la concepción platónica, el poeta es un ser inspirado), aunque el poeta también escribía por encargo, por lo tanto, su situación era compleja. La representación teatral y quienes la llevaban adelante se encontraban claramente entre las artes mecánicas, igual que pintores y escultores (Shiner, 2001).

Lo que sucedió es que pintura, escultura y arquitectura buscaron separarse de la técnica con base en tres aspectos: la intelectualización de ese saber, su caracterización basada en la recuperación de los antiguos y en la incorporación de las disciplinas científicas

que se estaban desarrollando, fundamentalmente las matemáticas. Por ello, la arquitectura, o la construcción basada en proyectos, pudo hacerlo con relativa facilidad. Para Estiú (1982), esto implica un intento de desvinculación del cuerpo:

En los artistas del Renacimiento hubo un cambio de perspectiva; pero no se produjo, pese a las apariencias, una ruptura con el modo de pensar tradicional. Antes bien, al establecer el carácter “liberal” del arte que practicaban, lo “espiritualizaban”, es decir, exaltaban lo que en él había de pura especulación y para eso disminuían la necesaria intervención del cuerpo a un mínimo compatible con la dignidad intelectual y libre de la labor a que se dedicaban (p. 16).

André Chastel (1999) analiza detalladamente cómo se produjo esta elevación de ciertos artesanos en determinados ambientes y de la mano del Humanismo. La mayoría, al igual que el resto de los artesanos, se encontraba al servicio de una clientela (y esto puede observarse en la precisión de los contratos y en la cuantificación exacta del trabajo y de su precio, lo cual presenta una gran diferencia con la dificultad actual para cuantificar el trabajo artístico). No obstante, aquellos a los que el autor llama “las vedettes” comienzan a ostentar problemas para cumplir estos contratos, por lo que uno de los principales objetivos de estas figuras va a consistir en liberarse del gremio y del comitente, lo cual se vio propiciado porque el más importante entre ellos, la Iglesia de Occidente, no tenía una doctrina respecto a las imágenes como sí la tenía la Iglesia de Bizancio (Chastel, 1999). Es así como paulatinamente algunos maestros pasaron a ser solamente una firma, como hay artistas que dejan de tener taller (algunos como Miguel Ángel Buonarroti son emancipados del gremio por el Papa) y como comienza a darse toda una sociabilidad de estos artesanos “especiales”, muy vinculada a los ámbitos humanistas, lo que los convirtió en personalidades culturales.

Moulin (1983) agrega que este cambio encontró apoyo del poder centralizado, ya sea de ciudades como Florencia (ya mencionamos las tensiones que existían entre el poder de los gremios y los municipios), y también apoyo de las monarquías absolutas (que acompañarán cualquier movimiento que les reste poder a corporaciones de todo tipo). Este apoyo político se va a traducir en la fundación de Academias Reales⁸, que impondrán un

⁸ Su máximo desarrollo va a producirse en Francia y, fundamentalmente, durante el reinado de Luis XIV con la fundación de la Real Academia de Pintura y Escultura (1648), la Academia Real de Danza (1661), la Academia Real de Música (1669) y la Academia Real de Arquitectura (1671).

nuevo modo de profesionalización del artista, de tipo burocrático, mediante el cual este se convierte en un funcionario público. Por privilegio real, la Academia pasará a ostentar el monopolio de la formación, de la selección y del reconocimiento de los artistas del rey. Por consiguiente, el académico nombrado por patente recibirá una pensión y alojamiento en el Louvre. La carrera del académico, a la que accedía un número restringido de aspirantes, era jerárquica y similar a la de la vida universitaria actual, desde alumno a rector (lo que se denomina con la expresión latina *cursus honorum*)⁹. Las academias garantizaban la calidad de las obras mediante un sistema de calificaciones, diplomas y premiaciones en salones, lo cual generaba una demanda para los artistas, una clientela cuyo principal criterio era un tipo específico de formación.

En lo que respecta a escritores y músicos, Shiner (2001) plantea que, en los siglos XVI y XVII, su estatus también se vio elevado por su adscripción fija a una corte y debido a que la difusión de las publicaciones impresas posibilitó la distinción clara entre compositor e intérprete y la incipiente idea de derecho de autor. De todos modos, esto implicó un largo proceso que coexistió con el reciclado y reutilización de fragmentos de obras literarias y musicales por parte de sus propios autores, así como por terceros. En efecto, no se trataba de textos estables o creados para perdurar, por lo que se publicaban con el fin de obtener algún dinero extra y a veces ni siquiera por los mismos autores, sino por espectadores que los transcribían (Shiner, 2001). Por ejemplo, en la Inglaterra isabelina, los escritores aficionados, que eran de clase acomodada, se negaban a que se imprimieran sus obras porque eso dañaba su reputación. El escritor que publicaba sus obras era quien escribía para ganar dinero. De hecho, escribir para las compañías de actores era una de las actividades más redituables (y menos honrosas).

En efecto, en la Modernidad se produce un resurgimiento del edificio teatral con representaciones realizadas con continuidad por compañías estables (generalmente de carácter familiar) asentadas en una ciudad. Si, como consignamos anteriormente, el teatro medieval estaba signado por la trashumancia y un correspondiente declive del aspecto verbal de las representaciones, el asentamiento del teatro en ciudades de forma permanente derivó en un mayor peso del texto dramático, lo cual contribuyó a la demanda de escritores. Por otra parte, si nos encontramos en un contexto en el cual la disminución de

⁹ Término con el que se denominaba a la carrera política o escalafón de responsabilidades públicas en la Antigua Roma.

la intervención del cuerpo es el camino a una elevación en la consideración del artista, está claro que la actuación, la danza y la acrobacia (disciplinas que no estaban claramente separadas en aquel momento) no podían realizar el movimiento que estamos caracterizando. En este sentido, es interesante contraponer lo que sucede con el surgimiento de la danza académica en la corte francesa del siglo XVI: un tipo de desempeño corporal extremadamente reglamentado, matematizado y anatomizado (Sorell, 1981), en su búsqueda de la elevación vertical y del alejamiento con las formas populares y, por tanto, desvalorizadas del uso del cuerpo.

Moulin (1983) señala que, a través de querellas estilísticas, la academia fue incorporando las nuevas tendencias hasta que, en el siglo XIX, es fuertemente cuestionada por las concepciones individualistas del Romanticismo, que propugnaron una nueva imagen del artista, basada en la extrema individualidad del “genio” y vinculada a la concepción libre empresarial del programa individual, a la voluntad de ruptura de las convenciones y a la idea del *arte* por el *arte*. Se trata de un *arte* dirigido a la propia comunidad artística que acepta esta definición y que pondera las obras, lo cual suscita la demanda. Es así que, entre 1870 y 1880, se gesta una nueva relación entre *arte* y economía, basada en la existencia de un mercado, de intermediarios y especialistas.

Linda Nochlin (2007) observa que esta categoría de *genio* queda “incrustada” en la persona del artista, ocultando así todo su marco social, es decir, la procedencia familiar o de clase que reporta consecuencias en la formación (completa, sesgada, insuficiente o nula) según el género y las posibilidades económicas. En este sentido, plantea que esta idea del *arte* solo le da lugar al hombre blanco, al tiempo que conduce al amateurismo hacia lo que podríamos caracterizar como una “feminización”, enlazada a la baja consideración social de las y los artistas que no obtienen reconocimiento simbólico y/o económico por sus obras (Mauro, 2020b).

El siglo XIX representa, por tanto, la apoteosis del concepto moderno de *arte*, aunque las academias y los artistas independientes coexistan hasta bien entrado el siglo XX. Como resultado de la “gran división”, la destreza, la habilidad de trabajar de acuerdo con reglas, el interés por el dinero, el arte popular, el arte folklórico, el arte no occidental, el arte comercial y el arte del entretenimiento quedaron del lado de la artesanía. Mientras tanto, la imaginación, la originalidad y el desinterés quedaron del lado del *arte*:

el ideal del artista en cuanto creador fue percibido como una suerte de llamada religiosa, algunas veces brindando el estatus de profeta o de sacerdote, otras haciendo posible la pose del dandy o del bohemio y sus correlatos del mártir y del rebelde. Finalmente, las “obras de arte”, como creaciones de la imaginación inspirada, tuvieron que ser reverencialmente admiradas de un modo estético, “por sí mismas”, en un estado de la mente y del comportamiento firmemente inculcado en el público de conciertos y en los visitantes a los museos. La zona en sombra de la elevación del arte en el siglo XIX fue el subsiguiente retroceso de los oficios y las artes populares. La reducción a meros operarios industriales de muchos artesanos y la creciente separación entre los públicos de las bellas artes y de las artes populares. A finales del siglo XIX, la gran división del siglo XIII se había convertido en un abismo (Shiner, 2001, p. 307).

Así como, luego de un largo proceso de siglos, los campesinos fueron “liberados” en el doble sentido de ser desposeídos de la tierra y exceptuados de sus lazos serviles, transformándose así en mano de obra disponible para la producción fabril urbana (Marx, 2009), durante el siglo XIX los artistas fueron “liberados” de las ataduras del gremio, como paulatinamente también lo serían de las academias estatales. Mientras aquellos antiguos artesanos que permanecieron en sus talleres se emplearon en la industria o se desplazaron a zonas menos industrializadas, el artista se enfrentará en solitario a un nuevo entramado de relaciones constituido por el público, los críticos, los compradores, los contratantes, los intermediarios y las instituciones. Sin la posibilidad del asalariamiento (salvo raras excepciones como las orquestas o compañías estables estatales, las que ya en el siglo XXI son cada vez más escasas), aquellas y aquellos artistas cuyo desempeño resulte en un objeto tangible competirán en un mercado de bienes artísticos cada vez más segmentado y de difícil acceso (Graw, 2015), mientras que quienes producen obras intangibles, en las que su propio cuerpo es el soporte de su *arte*, lucharán por acceder a un mercado de trabajo artístico en el que la sobreoferta de artistas, la estacionalidad y la contratación informal son las principales dinámicas (Menger, 1999).

Consideraciones finales

En el presente estudio preliminar, hemos considerado algunos aspectos de la situación de los hombres y las mujeres que llevaron adelante la producción simbólica material e inmaterial a lo largo de la historia de Occidente. El criterio cronológico que hemos utilizado

tomó en consideración a las sociedades antiguas de Oriente próximo y del mundo precolumbino, así como la Antigüedad clásica y el Occidente medieval y moderno, con el objetivo de comprender cómo se ha ido conformando el concepto de *arte* y las figuras de artista que son hegemónicas en la actualidad, y en los que las condiciones laborales y las relaciones de producción resultan silenciadas o negadas.

En primer lugar, analizamos el complejo estatus que las y los artesanos calificados ostentaban en las sociedades estatales antiguas, en las que el reconocimiento de su escasez y singularidad motivaba su dependencia permanente del Estado, así como un cuidado y vigilancia superior al desplegado respecto del resto de los trabajadores tributarios. También era ambigua su consideración en las sociedades clásicas, en las que, merced a una compleja red de fundamentos teóricos, económicos e ideológicos, se reconocían las virtudes del producto al tiempo que se descalificaba al artesano que lo había llevado adelante.

Tras siglos de férrea organización interna de las actividades de producción simbólica, ya sea mediante las normas y regulaciones de los gremios o las jerarquías y burocracia de las academias, la figura de artista comienza a concebirse como un ser excepcional cuya expresión personal y original no puede ser disminuida por ninguna atadura productiva ni institucional. Consideramos que este largo período, en el que se gesta el concepto moderno de *arte* como esfera relativamente autónoma, va a determinar la separación del artista del destino de otros trabajadores y trabajadoras. Este proceso fue largo y complejo, y constituyó una especie de “liberación” del artista del ámbito del taller y del gremio, pero también de la aplicación de una técnica y de la utilización del cuerpo en la ejecución, lo cual generará diferencias (y jerarquías) entre las disciplinas artísticas que permiten este desprendimiento de aquellas que no, debido a su carácter performativo.

A la manera en que el trabajador libre fue un requisito para la imposición del trabajo asalariado, la caracterización del artista como no-trabajador fue la antesala necesaria para la existencia de un mercado del *arte*, de un mercado de obras de *arte* convertidas así en mercancías como cualquier otras, en definitiva, de un mercado de trabajo artístico, solapado por la idea de *arte* y por todo lo que esto conlleva. En efecto, es notable cómo en el mundo del *arte* toda cuestión económica o monetaria se elude: el artista no se dedicaría al *arte* para ganar dinero, sino que obtiene dinero porque su obra es valiosa y los compradores pugnan por ella. Así, no es el artista quien acude al mercado, sino que es el mercado el que “lo llama”.

Entretanto, la definición de quién o qué es un artista se resuelve en la confusión entre la autodefinición o la definición por pares y la sanción de un mercado de bienes y de servicios artísticos sin reglas claras. Desactivada la formación asociada con el ejercicio del oficio, así como también de la certificación burocrática, la selección, el reclutamiento y/o el reconocimiento de un sujeto como artista, resulta un fenómeno inasible. Esto sume a la lucha de las y los trabajadores del *arte* por la obtención de derechos laborales, sanitarios y previsionales en una carencia de categorías específicas que permitan nombrar y hacer valer sus reivindicaciones frente a contratantes, clientes y Estados. Parte de esta labor investigativa tiene por objetivo contribuir a paliar esta situación.

Referencias

- Annequin, J.L. (1979). *Formas de explotación del trabajo y relaciones sociales en la Antigüedad Clásica*. Madrid, España: Akal.
- Antunes, R. (2009). Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo). En J.C. Neffa, E. De la Garza, & L. Muñiz (Comps.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 29-44). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Austin, M., & Vidal-Naquet, P. (1986). *Economía y sociedad en la Antigua Grecia*. Barcelona, España: Paidós.
- Bauzá, H. (1997). Apuntes para leer a Homero y Tragedia griega. En H.F. Bauza (Ed.), *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo* (pp. 95-157). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Blázquez, J.M. (2003). La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma. En J.M. Blázquez Martínez (Ed.), *El Mediterráneo y España en la Antigüedad. Historia, religión y arte* (pp. 712-727). Madrid, España: Cátedra.
- Brubaker, R. (2015). *Grounds for difference*. London, United Kingdom: Harvard University Press.
- Chastel, A. (1999). El artista. En E. Garín (Ed.), *El hombre del renacimiento* (pp. 231-258). Madrid, España: Alianza.
- Diderot, D. (2001). *La paradoja del comediante*. Veracruz, México: Editorial del Gobierno del Estado de Veracruz.
- Domínguez Monedero, A. (2001). *La polis y la expansión colonial griega (siglos VIII-VI)*. Madrid, España: Síntesis.
- Eandi, V. (2008). El actor medieval y renacentista. En J. Dubatti (Ed.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (pp. 45-80). Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Estiú, E. (1982). La concepción platónico – aristotélica del arte: técnica e inspiración. *Revista de Filosofía*, 24, 7-26.

- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Garnham, N. (2011). De las industrias culturales a las creativas. Análisis de las implicaciones en el Reino Unido. En E. Bustamante (Ed.), *Industrias creativas. Amenazas sobre la cultura digital*. Barcelona, España: Gedisa
- de la Garza, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. Neffa, E. de la Garza, & L. Muñiz (Ed.), *Terra, Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Graw, I. (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*, Buenos Aires, Argentina: Mardulce.
- Jaruf, P. (16 de marzo de 2018). *¿Existieron los mesopotámicos?* [Clase magistral]. Curso anual Historia del mundo en 36 capítulos y medio, Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, Argentina.
- Knowles, D. (1969). *El monacato cristiano*. Madrid, España: Guadarrama.
- Lorenzo, J.L. (2017). Los orígenes mexicanos. En El Colegio de México (Ed.), *Historia general de México. Versión 2000* (pp. 93-128). Ciudad de México, México: Centro de Estudios Históricos Colegio de México.
- Marx, K. (2009). La llamada acumulación originaria. En K. Marx (Ed.), *El Capital. Tomo I, Libro Primero. El proceso de producción del capital* (pp. 891-954). Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Mauro, K. (2020a). Trabajo artístico en Buenos Aires, Argentina. Cartografía de la precariedad laboral de los actores y actrices. En H. Palermo, & M. Capogrossi (Comps.), *Tratado Latinoamericano de Antropología del Trabajo* (pp. 667-702). Buenos Aires, Argentina: CLACSO / CONICET / Centro de Investigaciones sobre Sociedad y Cultura.
- Mauro, K. (2020b). "Siempre vas a tener trabajo". Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 1-31.

- Mauro, K. (2022a). Trabajo y artes del espectáculo en la ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Trabajo y Sociedad. Sociología del trabajo - Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias*, XXIII(38), 163-181.
- Mauro, K. (2022b). Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs. *Trabajo y sociedad*, 23(38), 119-124.
- Méda, D. (2007). ¿Qué sabemos sobre el trabajo? *Revista de Trabajo*, 4, 17-32.
- Menger, P.M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.
- Menger, P.M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241-254.
- Menger, P.M. (2009). *Le Travail Créateur*. Paris, France: Seuil/Gallimard.
- Miceli, P. (2 agosto de 2019). *Historia del trabajo artesanal medieval y moderno* [Clase magistral]. Curso anual Historias del trabajo. De la sociedad del ocio a la sociedad sin ocio, Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, Argentina.
- Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel : l'artiste. *Sociologie du travail*, 4(83), 389-403.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman, & I. Sáenz (Comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México, México: Universidad Iberoamericana/CONACULTA-FONCA.
- Panofsky, E. (1975). Renacimiento y renacimientos. En E. Panofsky (Ed.), *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (pp. 83-100). Madrid, España: Alianza.
- Platón. (1963). *La República*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba
- Platón. (1974). *Ion*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Pousadela, I. (2001). La globalización y las transformaciones en el capitalismo contemporáneo. La política entre la desigualdad social y la diferencia cultural. *ResPublica*, 1, 84-112.

- Quiroga, L. (11 de mayo de 2018). *América hasta el año 1000* [Clase magistral]. Curso anual Historia del mundo en 36 capítulos y medio, Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, Argentina.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Requena, M. (5 de abril de 2019). *Formas de la esclavitud en las sociedades antiguas* [Clase magistral]. Curso anual Historias del trabajo. De la sociedad del ocio a la sociedad sin ocio, Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, Argentina.
- Rodríguez, I. (29 de marzo de 2019). *Orígenes del trabajo. Sociedades de la antigüedad* [Clase magistral]. Curso anual Historias del trabajo. De la sociedad del ocio a la sociedad sin ocio, Museo Nacional del Cabildo y de la Revolución de Mayo, Buenos Aires, Argentina.
- Romero, J.L. (2009). *La ciudad occidental. Culturas urbanas en Europa y América*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Roselli, D. (2011). *Theater of the People. Spectators and Society in Ancient Athens*. Texas, United States: University of Texas Press.
- Rovelli, L., & del Valle, D. (2015). Conocimiento, cultura y universidad. Transformaciones recientes a partir de las nociones y las políticas de innovación y desarrollo. En S. Mauro, D. del Valle, & F. Montero (Comps.), *Universidad pública y desarrollo: innovación, inclusión y democratización del conocimiento* (pp. 152-171). Buenos Aires, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Sorell, W. (1981). *La danza en su tiempo*. Garden City, Estados Unidos: Anchor Press/Doubleday.
- Trello Espada, J. (2001). Revuelta en "Pa Demi". Consideraciones acerca de la huelga obrera del año 29 de Ramses III. *Boletín de la Asociación Española de Egiptología*, 11, 63-94.
- Urresti, M. (2009). *La España expulsada. La herencia de Al-Ándalus y Sefarad*. Madrid, España: EDAF.
- Yúdice, G. (2001). *El Recurso de la Cultura*. Barcelona, España: Gedisa.