

DIMENSIONES SITUADAS DEL TRABAJO

Actores, contextos y formas
de organización y producción



JAVIER ALEGRE
JOAQUÍN BARTLETT
CÉSAR GÓMEZ
(COMPILADORES)

TESEOPRESS 

DIMENSIONES SITUADAS DEL TRABAJO

Actores, contextos y formas
de organización y producción

Javier Alegre
Joaquín Bartlett
César Gómez
(compiladores)



teseopress.com

Dimensiones situadas del trabajo: actores, contextos y formas de organización y producción / Javier Roque Alegre... [et al.]; compilación de Javier Roque Alegre; Joaquín Bartlett; César Abel Gómez. - 1a ed. - Resistencia: Javier Roque Alegre; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress, 2022. 318 p.; 20 x 13 cm.
ISBN 978-987-88-7566-8
1. Sociología del Trabajo. 2. Organización del Trabajo. 3. Filosofía del Trabajo. I. Alegre, Javier Roque, comp. II. Bartlett, Joaquín, comp. III. Gómez, César Abel, comp.
CDD 306.36

Los siguientes docentes-investigadores se han desempeñado como evaluadores de los artículos que componen el libro: Aldo Avellaneda (UNNE), Pablo Barbetti (UNNE), Enrique Bordón (UNNE), Marta Cabrera (PUJ – Bogotá-Colombia), Julieta Elgarte (UNLP), Ignacio Kesque (UNNE), Ezequiel Ledesma (UNNE), Pablo Manfredi (UNR), Lorena Sánchez (UNNE), Gerardo Sarachu Trigo (UdelaR – Montevideo-Uruguay) y Blanca Sobol (UNNE).

Esta publicación fue financiada mediante los subsidios otorgados por la Secretaría General de Ciencia y Técnica – Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) al proyecto de investigación *Prácticas y concepciones críticas de organización y realización del trabajo actuales en el ámbito social y cultural* (P.I. n° 20W002).

ISBN: 9789878875668

Imagen de tapa: LibroLab ARTAI

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.



ExLibrisTeseoPress 90804. Sólo para uso personal

teseopress.com

Artistas como trabajadores culturales

*Condiciones, (im)posibilidades, beneficios
y malestares en gestores del arte en la provincia
del Chaco*

NÉSTOR CZOMBOS¹ Y MARTÍN EMILIO GONZÁLEZ²

Resumen

En este artículo abordamos las condiciones de los artistas en la Provincia del Chaco en el contexto del neocapitalismo con un enfoque cualitativo y una mirada transdisciplinaria. En base a la dificultad de profesionalización del ámbito artístico en dicha provincia, y la vinculación de muchos de ellos en trabajos como gestores culturales en dependencias del Estado, se reflexiona acerca de las representaciones que tienen estos productores culturales acerca de su propia actividad. Nos proponemos analizar y describir esta relación de dependencia salarial caracterizada por la precarización laboral, que condiciona la producción artística realizada por los artistas de manera independiente en el ámbito privado, y en su actividad como gestores. Además abordamos la relación con otros artistas a través de la actividad curatorial,

¹ yonicz@gmail.com.

² las2conzetas@gmail.com.

y los posibles beneficios que pueden obtener para su labor como artistas.

Palabras claves

Trabajo cultural – precarización laboral – políticas culturales – producción artística – curaduría

Dos abordajes teóricos, desarrollados en diferentes épocas, han funcionado como disparadores en los prolegómenos de esta investigación que toma como unidad de análisis a aquellas personas que se autodenominan “artistas” y que trabajan como gestores culturales en dependencias del Estado chaqueño, en particular en el Instituto de Cultura. El primer abordaje es la afirmación de Williams acerca del funcionamiento de las instituciones culturales estatales. Hablando de los diferentes modos que asumen las relaciones de los artistas y creadores a lo largo de la historia (desde el patronazgo hasta las relaciones de mercado con el capitalismo) Williams (1994, 51-2) expresa que en las sociedades capitalistas y poscapitalistas, debemos hablar de “instituciones culturales posmercantiles”, pues existen relaciones entre artistas e instituciones que no pueden ser comprendidas exclusivamente dominadas por la lógica del mercado. Junto a instituciones modernas de patronazgo, el autor distingue las instituciones culturales bajo la órbita del Estado. En ellas los productores culturales o artistas están subordinados, con más o menos matices, a las políticas del Estado. La segunda referencia que ofició como disparador la encontramos en Sennet (2007) y su caracterización del trabajo contemporáneo en la era del neocapitalismo. Al hablar del mismo describe la inestabilidad constante que obliga al individuo a una permanente flexibilidad y al desarrollo de nuevas habilidades.

Estos dos abordajes conformaron la base de nuestros interrogantes: nos comenzamos a preguntar si estas características señaladas por Sennet también se imponían en los

ámbitos de los trabajadores de la cultura, en particular en artistas que desarrollan su trabajo como gestores culturales en el ámbito del estado. A partir de las afirmaciones Williams, y teniendo en cuenta la imposibilidad de profesionalización del ámbito artístico en la provincia del Chaco (como en gran parte de la Argentina), nos interrogamos acerca de las relaciones entre el Estado y los artistas que trabajan en sus dependencias como gestores culturales: ¿qué vínculos y articulaciones se establecen entre estos artistas y el Estado? ¿Qué representaciones tienen los trabajadores y/o productores culturales acerca de su propia actividad? ¿Esta relación de dependencia salarial condiciona de algún modo su producción artística, realizada de modo independiente en el ámbito privado? ¿Su actividad como gestores, productores y curadores en el Instituto de Cultura, le otorga otro tipo de beneficios que pueden capitalizar en su labor como artistas?

Nuestra conjetura es que para el artista, trabajar en el Estado, como empleado en el organismo que atiende todo lo relacionado con el ámbito de la Cultura, puede ser un modo de protegerse de la inestabilidad que impone la economía en el neocapitalismo. Ante ciertas dificultades de profesionalización que es posible cotejar en el ámbito artístico en esta provincia, que otorgue un ingreso específico y constante, ser empleado del Estado le permite tener cierta garantía de estabilidad económica, por más que esos salarios sean magros. Y a su vez, puede beneficiarse de las posibilidades que las condiciones de este empleo habilita: dedicación no exclusiva, con lo cual permite un margen de tiempo para realizar actividades propias de su ámbito artístico, y contacto estrecho y permanente con el mundo del arte, es decir, es un empleo que le permite acceder de primera mano al colectivo artístico además de ejercitar su propia sensibilidad en otros artistas.

Con un enfoque cualitativo y una mirada transdisciplinaria, los datos que recolectamos provienen de diversas fuentes: entrevistas en profundidad a artistas que trabajan

en el Instituto de Cultura de la provincia del Chaco, otros trabajadores del mismo ámbito y delegados sindicales, y como fuentes secundarias noticias en portales digitales, relevamiento de publicaciones en las redes sociales de los trabajadores del Instituto de cultura y de los sindicatos, y de observaciones participantes.

La producción artística contemporánea

Pretendemos enmarcar nuestra investigación refiriendo a las características del trabajo de los artistas en el capitalismo tardío. Este contexto más amplio nos permitirá posteriormente reflexionar acerca de las condiciones actuales del trabajo de éstos en la provincia del Chaco. Para ello debemos reseñar las dinámicas de cambio en los modos de producción en el arte contemporáneo. Cambios que son constantemente referidos por teóricos del campo de la filosofía y las ciencias sociales y que hoy ya nadie pone en duda.

Distintos autores comienzan a referir al agotamiento del paradigma moderno en el ámbito de las artes, que se sostuvo desde siglo XVIII en la figura de obra de arte como materialización del empeño de la actividad del sujeto; así es llamado “artista” quien construye una obra destinada a un espectador, el cual es interrogado por la misma en un ambiente público, propicio para tal recepción. Laddaga, en su “Estética de la emergencia”, refiere a la profundidad de estas transformaciones al defender el surgimiento de una nueva configuración cultural que comienza a gestarse (involucrando prácticas, instituciones, saberes y teorías), abandonando en modo progresivo aquellas certezas modernas y produciendo cambios significativos en las maneras como los artistas comprenden su propio trabajo. La producción de obras de arte deja de ser el fundamento de estas prácticas, presentándose como imprescindible la colaboración con no-artistas “donde la producción estética se

asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de formas artificiales de vida social, modos experimentales de coexistencia” (Laddaga, 2010, p. 22).

Desde otra perspectiva, pero argumentando en el mismo sentido de la metamorfosis que opera en los modos de entender el arte en la actualidad, Michaud (2007) destaca que en esta época de predominancia de lo estético, dónde cualquier cosa puede volverse arte, las obras se convierten simplemente en una señal de identidad y el arte como tal tiende a evaporarse. Para este autor, el turismo (la primera industria del mundo, por encima de la industria del petróleo, la nuclear y la del automóvil) en su demanda permanente de nuevos estímulos (de experiencias y alteridad) moviliza el mercado del arte y de la industria de la cultura. Se necesitan más museos, más arte y más artistas que atiendan esta demanda: “... necesitamos aura, aun ficticia. Necesitamos sensación, aunque sólo consista en sentirse bien” (p. 152). No sin sarcasmo, Michaud refiere que la experiencia turística es lo más cercano a la experiencia estética moderna: el turista anda en busca de sensaciones que le provean placer, alejadas de un interés utilitario. Los museos tienen más visitas que nunca, algunos ofrecen listas de espera, por la cual la necesidad de artistas y experiencias sigue en alza. Tanto la producción de obras como el consumo de los mismos permiten “el encuentro de identidades”, [pues] “por medio de ellos mostramos quienes somos, y al mismo tiempo, buscamos en las producciones de los demás quienes son ellos” (Michaud, 2007, p. 164).

Visto en esos términos, la obra no importa como tal. La autonomía, que era una condición básica del modo de entender el arte en la modernidad, pierde fuerza o queda relegada a determinados sectores que pretenden mantener una concepción purista. La obra no es más que un “adorno”:

El arte se refugia entonces en una experiencia que ya no es la de objetos rodeados de un aura, sino de un aura que no

se relaciona con nada o casi nada. Esta aura, esta aureola, este perfume, este gas, como lo queramos llamar, identifica la época por medio de la moda (Michaud, 2007, p. 168).

La actividad artística

Así como se han apartado esos objetos especiales denominados “arte” por no tener utilidad alguna del resto de los objetos útiles, la actividad de aquellos que lo producen ha sido vista, a partir del siglo XVIII, como una actividad más cercana a los dioses que a los hombres (Arendt, 2009, pp. 184-185). Es una verdad incontestable que la actividad del artista, el trabajo como tal, su tarea como *homo faber* (como lo entiende esta autora), es como cualquier otra actividad. Esto que aquí pareciera completamente innecesario aclararlo, sin embargo, hasta hace no mucho tiempo, en el ámbito de las artes se presentaba como una aseveración relevante. Sino no podríamos comprender por qué a fines del siglo pasado, el libro “Mundos del arte” de Howard Becker (2008) tuvo tanta repercusión, cuando las afirmaciones claves de ese trabajo sociológico son que la actividad del artista dependía de una colaboración colectiva y que era una ocupación como cualquier otra. Los resabios de aquella concepción romántica del genio, ligado sobre todo al artista plástico o al literato, comenzó a presentarse inconsistente ante las nuevas indagaciones sobre todo en el campo de las ciencias sociales.

Cuando hablamos de producción del arte en vez de creación pareciera que optamos por un término que tiene un sesgo economicista que desconoce o al menos resigna, las características de invención y originalidad (Vilar, 2003), pero ante todo pretendemos colocar la actividad artística como un proceso de realización junto a otros procesos de producción social, comprensible con relación a un contexto histórico y social determinado. En eso consiste una concepción dialéctica, entender los procesos históricos como una

totalidad, en donde las actividades humanas están en permanente relación y no puedan ser comprendidas de manera aislada. En este sentido se entiende la sociología del arte como “[...] una teoría de la obra de arte en general que se desarrolla internamente relacionada con una teoría del sujeto social” (Rojas, 2003, p. 402).

Michaud (2007) nos refiere que el arte sigue siendo una demanda que moviliza el mercado. Hay nuevos museos y sucursales de los museos más importantes; existen ferias, festivales, bienales que demandan nuevos objetos, experiencias, acontecimientos. Señala que nunca antes hubo tantos artistas (100.000 sólo en Nueva York), aunque no todos viven de esa actividad. Por lo cual se podría plantear que se perciben “artistas” por más que no ofician como tales o que, como artistas, no creen necesario producir obras determinadas o disputar espacios dentro del campo correspondiente. Este autor los reivindica acentuando la heterogeneidad de la labor del artista en lo efímero de las actividades ligadas al arte actual:

[...] no hay que deplorar en eso cuando ser artista, tal como lo entendieron Duchamp y después Warhol, consiste en no hacer otra cosa que arte: todas estas actividades entran precisamente en el campo del triunfo de la estética y de la época de evaporización del arte. Cuando el arte es un vapor, ser artista es un oficio que contiene mil magias (Michaud, 2007, p. 152).

Los desafíos de trabajo actual en el nuevo capitalismo

Sennet (2007) nos dice que en la cultura del neocapitalismo, a todo trabajador se le presenta un triple desafío que debe afrontar ante las nuevas condiciones de trabajo que se le imponen, dejando en el olvido la estabilidad y permanencia que las caracterizaban. Dada la fluctuación del empleo en el mundo actual, que nos somete a pasar por diferentes empresas y ocupaciones; o dentro de una misma institución,

desempeñarse en tareas diferentes en poco lapso de tiempo, el primer reto implica saber “manejar las relaciones a corto plazo”. El segundo involucra la necesidad permanente de “desarrollar nuevas habilidades”. Los avances científicos y tecnológicos, además de las demandas de la producción, obligan a los trabajadores al aprendizaje permanente. El tercer desafío que afronta el trabajador es la necesidad de “desprenderse del pasado”, en tanto que la dinamicidad de los modos de producción atentan contra la posibilidad de que un individuo permanezca aferrado a una sola habilidad y que perfeccione la misma a lo largo del tiempo. Ninguna empresa garantiza al empleado un lugar dentro de la misma por su dedicación y talento en los años previos, “[...] la cultura moderna propone una idea de meritocracia que celebra la habilidad potencial más que los logros del pasado” (Sennet, 2007, p. 11).

El segundo desafío que plantea el texto de Sennet es la característica fundamental de las condiciones de trabajo actual, pues los otros dos se podrían entender como consecuencias de este. Los elementos más relevantes planteados por él se refieren a la cuestión de lo que denomina “talento” y que involucra la necesidad de formación permanente. Un ejemplo claro de cómo las nuevas tecnologías desafían las antiguas habilidades de los artistas lo podemos encontrar en el artista inglés David Hockney, uno de los dos más aclamados en el ámbito de los mercados. Hockney es un ejemplo claro de cómo los productores culturales también han asumido la necesidad de adquirir nuevos hábitos para la producción, acordes a las demandas del mercado. En la actualidad, ningún artista puede someterse a los tiempos que implica pintar una tela de acuerdo a las viejas costumbres, como la tradición de la pintura moderna. Hockney lleva a todos lados su “iPad” y no cree que la técnica esté reemplazando a la mano, piensa más bien que sus habilidades fueron extendidas para dibujar y pintar en la pantalla, y a quien se le ocurra cuestionarlo le recuerda que el uso que hacían de la cámara oscura por parte de artistas de la talla

de Vermeer para reproducir de manera realista el mundo percibido.

Artistas del Chaco como trabajadores culturales

Este primer acercamiento teórico nos posibilita entender la actividad artística local en un contexto más amplio y de este modo comprender sus particularidades. Los trabajadores de diversas áreas del Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco³ (en adelante ICCh), y específicamente los que habitan Resistencia (la capital de la provincia), conforman un grupo heterogéneo que cumplen diferentes funciones en la totalidad de acciones que se llevan adelante, ya sea cotidianamente o en eventos puntuales y más esporádicos. A partir de la creación en esta provincia del “Instituto de Cultura” en el año 2009 por medio de la Ley Provincial de Cultura Nro. 6255, y la conformación de departamentos específicos afines a los campos culturales vigentes en el medio cultural (letras, danza, teatro, artes visuales, artesanías y artes populares, cine y música) las diversas áreas se fueron poblando de “artistas” ligados a los diversos mundos del arte, primeramente ingresaron como contratados, y luego, en algunos casos, pasaron a conformar la planta permanente del Instituto.

El trabajo en el Estado como empleado del ICCh, puede entenderse como un modo de responder a estos “desafíos” que la nueva economía impone, particularmente en el propio ámbito cultural. Ante las dificultades de profesionalización del ámbito artístico en la provincia del Chaco, que otorgue ingresos constantes, ser empleado del Estado les permitiría tener garantizada cierta estabilidad económica, por más que esos salarios sean magros. A la vez que le posibilita al artista contar con una estabilidad mínima, pudiendo beneficiarse

³ <https://cultura.chaco.gob.ar/institucional>

de un trabajo que no demandaría una dedicación exclusiva, por tanto habilita tiempo libre para realizar actividades propias de su ámbito artístico.

Uno de los entrevistados remarcó que el trabajo en la gestión o producción cultural puede llegar a ser tan demandante que le impide ocuparse de sus propias labores creativas o que provoque la postergación indefinida de algunos proyectos personales:

[...] me dio ciertos ingresos más permanentes, pero no seguridad económica. Me da la tranquilidad que todos los meses tengo un ingreso que laburando en el arte y de modo independiente es más inestable. Me dio estabilidad, pero a la vez me introdujo en un sistema que me va quitando. Es como un círculo vicioso.

Sin dejar de valorar la gestión que los ocupa y resaltando el disfrute y el placer que les provoca, la mayoría reconoce que no estarían en el empleo público si pudieran vivir de su actividad artística. El fenómeno del trabajo impago o mal remunerado en las industrias creativas se sustenta, por un lado, en estas “retribuciones simbólicas” que Quiña (2020) las define como aquella especie de gratificación personal, producto de la realización de actividades que no generan retribución suficiente pero que, en un contexto de precariedad, aún así son mantenidas por quienes las desempeñan por el placer y gozo que les produce, aceptando en esa moneda de cambio como retribución.

Esta retribución simbólica se debe comprender en relación con los sentidos antes señalados respecto del trabajo como placer y gozo, mas no meramente como mandato hegemónico extraño sino como un modo de pensar y sentir el ejercicio creativo; esto es, sosteniéndose en una estructura de sentimiento que atraviesa la vivencia de la actividad creativa por parte de quien la lleva a cabo y la resignifica (Quiña, 2020, p. 13).

Por otra parte, con base en la autoexplotación laboral a través del pluriempleo, o gracias a las condiciones

materiales del grupo familiar que perciben mejores ingresos o que cuenta con rentas aseguradas provenientes de otros sectores de la economía.

Todos los entrevistados reconocen realizar otras actividades que generan ingresos para garantizar las condiciones materiales de existencia. Muchos de ellos offician de docentes en establecimientos privados o públicos, dictan clases particulares y talleres, offician de redactores en portales digitales y de correctores de tesis o libros, crean diseños gráficos, dibujos y pinturas en locales comerciales o lugares privados, efectúan registros audiovisuales, realizaciones audiovisuales institucionales y tareas de edición, realización y venta de artesanías, labores *freelance* diversos. Esos empleos complementarios le reportan a estos trabajadores ingresos variados de acuerdo a que si las ocupaciones son fijas (por ejemplo, como docentes en instituciones educativas) o esporádicas como los contratos por trabajos puntuales. Estos diversos ingresos complementarios representan proporciones variables respecto de los ingresos fijos percibidos por su trabajo en el Instituto de Cultura. En ciertos meses estos recursos pueden igualar sus ingresos percibidos en relación con el Estado y en algunas ocasiones ser mayores o menores. La magnitud del mercado cultural de la provincia, en la mayoría de los casos, no permite ingresos estables ni altas remuneraciones. Gran parte de estos individuos al tener aceptar trabajos informales en el sector privado, acceden a la misma lógica de explotación a la que son sometidos en el sector público, y la variedad de emprendimientos en la se ocupan no son plenamente sustentables. El paradigma liberal dominante pregona esta “explotación flexible” que Quiña (2020, p. 19) denomina “emprendedorismo creativo”.

Otro de los entrevistados nos remarca que en el Instituto de Cultura hay una sobreexplotación del recurso de “ser artista”: “la exigencia es demasiada y no se condice con el sueldo”. Uno de estos trabajadores realiza su actividad desde el 2012 y sigue con un contrato precario, que le obliga a estar inscripto como monotributista y facturar al Instituto

de Cultura. “Al no ser de planta no tengo ningún tipo de compensatorio. Ni aporte, ni antigüedad, ni vacaciones, ni tampoco refrigerio”.⁴ Otro de los contratados afirma: “... el contrato dice que tengo que laburar 5 horas al día de lunes a viernes. Por supuesto que no los cumplo pero nadie cuenta las horas de los fines de semana”. Otro de ellos reconoce que con lo que pagan no pueden exigir mucho y por eso la mayoría no cumple esa cantidad de horas.

Lo que queda claro es que en ningún sentido la remuneración otorga la tranquilidad económica. Sobre todo si pensamos que la última remuneración de un contratado (junio de 2022) es de \$45.000 (a la que hay que descontar todos los gastos de aportes y pago de rentas), cuando según el INDEC la canasta básica de ese mismo mes para un hogar de cuatro personas es de \$104.000. Y un empleado de planta con 10 años de antigüedad cobra de bolsillo \$86.000 (julio 2022). Aunque este sueldo no garantiza por sí mismo condiciones de vida digna, el pase a planta necesariamente aporta una estabilidad material, el reconocimiento de la antigüedad, vacaciones remuneradas y los demás reaseguros de un trabajo formal. De modo tal que en muchos casos los trabajadores de planta perciben esta situación como un privilegio, frente a la precariedad de los contratados.

Adaptación

En el neocapitalismo los desafíos del mercado de trabajo obligan al permanente reciclaje de las capacidades del trabajador y la adaptación permanente a nuevas tareas, fenómenos muy palpables en la esfera privada. En el caso de trabajadores del Estado, es posible que tales exigencias se reduzcan en varias de sus dimensiones; si bien el trabajo en

⁴ Más del 40% de los empleados son contratados, según datos aportados por los mismos entrevistados.

el ámbito público no garantiza la total inmovilidad dentro de determinada área o ejerciendo las mismas habilidades, los procesos de transformación tienen una dinámica mucho más lenta e influenciados por otro tipo de fuerzas, de ese modo resulta un colchón que amortigua las inestabilidades y fragmentaciones que caracterizan el trabajo contemporáneo. Además, particularmente en el ámbito del área de cultura, se visualiza algo que se ha perdido en los otros ámbitos, que es una estabilidad de los equipos de trabajo y ámbitos más amigables al momento de incorporar nuevas habilidades.

En muchos casos el trabajo realizado previamente al ingreso al empleo estatal, como gestor cultural independiente en el ámbito de sus propios mundos artísticos (producciones teatrales, audiovisuales, exposiciones, obras literarias), o en trabajos de intervención socio-comunitarias en los barrios, les permitió adaptarse casi “naturalmente” a las nuevas actividades. Uno de ellos señala: “era un trabajo en equipo con gente que conocía, con los que ya había trabajado afuera”. Otros remiten haber trabajado en empleos diversos como recepcionista o haber pasado previamente por “becas” en espacios gestionados por Estados municipales.

Las quejas y dificultades que surgen en los trabajadores se debe, sobre todo, a realizar actividades por las que originalmente no fueron convocados. En muchos casos se convierten en “hombres o mujeres orquestas realizando diversas actividades” para las cuales no estás capacitado ni te capacitan. Podes pasar de escribir una gacetilla, a realizar prensa, y de ahí a atender un *stand*. Uno de los artistas señala: “... no capacitan al personal. En muchos casos aproveché las capacitaciones que yo mismo gestioné dentro del área”. En varios casos sucede que las capacitaciones planificadas por una dirección determinada es aprovechada por trabajadores que realizan su actividad en ese ámbito o que estén interesados en ampliar su formación.

En el Instituto de Cultura no hay un manual de funciones, “[...] no hay asignación específica de funciones.

Depende de quien esté a cargo, te otorga o te quita determinadas funciones sin preocuparse por cual tarea venías realizando antes". Otro de los entrevistados señala que todo depende de quien esté a cargo: "[...] hay veces que está claramente definido el rol que te corresponde, pero hay otras áreas donde no logran acomodarse". Varios acuerdan que a los artistas les cuesta el rol administrativo y se reconoce además que hay una brecha generacional por el cual a los más antiguos les dificulta adaptarse al trabajo con las nuevas tecnologías.

La resistencia de los trabajadores del ámbito de la cultura de adquirir permanentemente nuevas habilidades, sin poder desarrollar plenamente sus capacidades en un ámbito determinado, llevó a diferentes encargados de diversas áreas de la cultura a incorporar nuevos trabajadores ante la necesidad de habilidades específicas, en vez de pensar la adaptación progresiva del personal con el que se cuenta. Quizás uno de los motivos de estas decisiones políticas, se deba a la inversión en tiempo y en dinero que implica la formación de los trabajadores que los prepare para desarrollar de un modo eficiente las nuevas tareas que se le exige. Y, sobre todo, por la urgencia de lograr resultados rápidos frente a demandas urgentes.

La estructura piramidal que predomina en las direcciones favorece a "que todo pasa por el que está a cargo". Determinadas actividades pueden dejar de hacerse de un día para el otro si hay un cambio de gestión del área. Por lo cual no pueden pensarse políticas a largo plazo, la mayoría de las veces las políticas culturales están sometidas a las arbitrariedades de los directores ocasionales de cada área. Esto conlleva a que determinadas políticas se dejen de realizar por más que estén planificadas o sean parte de las actividades cotidianas del área, si el nuevo director que asume cree que las mismas son inapropiadas. En el mismo sentido, se puede señalar que "hay actividades que se dejan de hacer sin justificación". Uno de los trabajadores señala que no hay un registro de memoria de lo que se va realizando en cada

área, para poder evaluar y rescatar aquellas actividades que en algún momento fueron dejadas de lado por diferentes circunstancias, en muchos casos por falta de presupuesto.

Una de las consecuencias de estas arbitrariedades por parte de algunos directores de las áreas es que diversos trabajadores solicitan el traspaso a otras áreas del Instituto porque la nueva autoridad cambia la estructura de tareas, los roles o la designación de los que se ocupan de determinadas actividades. Uno de los delegados de UPCP⁵ reconoce que dejando de lado la cuestión salarial, el clima laboral es el problema fundamental por el cual les toca intervenir a través de mediaciones o en el peor de los casos, asesorando para denuncias judiciales.

Administración versus cultura

Unos de los problemas fundamentales que emergen a partir de las entrevistas realizadas, considerando en particular la experiencia de varios de ellos (diez o más años de antigüedad en la gestión estatal), es la permanente dificultad de la burocracia administrativa con la que se enfrenta la gestión cultural. No solo por la necesidad inherente de planificación que implica cualquier tipo de gestión en el estado, sino sobre todo, porque esta burocracia es incapaz de adecuarse a los tiempos, los modos y las particularidades de la producción cultural.

Como señala uno de los entrevistados “[...] si un papel no está bien, una actividad puede no hacerse” por más que esté programada y comunicada. Al interior del grupo de trabajadores podemos reconocer en sus discursos, una clara diferenciación entre aquellos que se ocupan del rol de gestores culturales, respecto de aquellos que ocupan el rol

⁵ UPCP (Unión del Personal Civil de la Provincia del Chaco). Es el sindicato que mayoritariamente nuclea a los trabajadores estatales provinciales.

administrativo en el instituto. Desde el sector administrativo reconocen el conflicto y plantean que los artistas como gestores desconocen las formalidades que requieren aprobar presupuestos.

Este dilema fue abordado en su momento por Adorno (2009, p. 156), quien señaló ese contraste permanente entre la administración y el arte que resulta una paradoja, pues la cultura se deforma si domina la administración, pero sin ella puede dejar de existir. Siguiendo a Weber, Adorno ratifica que la magnitud de las instituciones fomenta la organización jerárquica aún en aquellos ámbitos donde el fin último no es el beneficio económico como en la educación. La burocracia tiende a expandirse y a autorregularse. Esta expansión del orden administrativo penetra más allá de su propia jurisdicción y trata de ejercer su autoridad, imponer sus reglas en ámbitos en los que no está calificado y establece medidas y patrones bajo los que no pueden ser comprendida la cultura. Adorno plantea la necesidad de no perder de vista las condiciones materiales de la cultura, pues ésta no es algo independiente existiendo por sí misma. Esta separación se alimenta de la misma fuente que separa el trabajo intelectual del físico, y la creencia que ve a la administración de un modo despectivo tienen aire de familia con el menosprecio con el que se miraba en la antigüedad el trabajo útil, en última instancia la faena física.

La rígida contraposición entre administración y “cultura” es cuestionable porque existen ejemplos, a lo largo de la historia del arte, en donde la realización de determinadas obras por parte de arquitectos, pintores y escultores necesitó de la administración para ser posibles. La Iglesia, como los diferentes mecenas, representó esa pata administrativa. Y en aquellas instancias significaron un apoyo más sustancial que las administraciones actuales respecto de nuestra cultura. Adorno pareciera estar explicitando las aseveraciones de Benjamin cuando señalaba que, el autor, cuando con mayor precisión conozca su puesto dentro del proceso de producción “menos se le ocurrirá pensar en hacerse pasar por un espiritual” (1998, p. 134).

La confrontación o el permanente conflicto que nuestros entrevistados señalan respecto a lo administrativo como aquello que no puede comprender los tiempos del arte, representa de algún modo el reclamo de lo singular frente a lo general. Bauman señala que la tarea de los administradores es gestionar la contingencia y la del arte es imaginar alternativas al orden de las cosas: “Administradores y artistas se plantan frente a frente con objetivos opuestos: el espíritu de la administración permanece en estado de guerra constante contra la contingencia, que es el territorio/ecotipo natural del arte” (2013, p. 91). En última instancia, la causa del conflicto está en que el objetivo de la administración se presenta como la necesidad de domar el futuro o al menos controlarlo.

Como señala Bauman, siguiendo al filósofo de Frankfurt, una de las cuestiones del conflicto es que las burocracias administrativas se entrometen en establecer criterios de evaluación inadecuados para estas actividades y procesos que son los ligados al arte. Un ejemplo de ello fue cuando se estableció una evaluación de las políticas audiovisuales en términos cuantitativos: la medida era saber cuántas películas realizó el departamento de cine indígena. Según ese criterio, la única medida posible es la cantidad de objetos elaborados para establecer la eficacia de este tipo de políticas sin considerar otro tipo de procedimientos y desarrollos necesarios.

La conclusión a la que llega Adorno (2009) es que no se pueden comprender las categorías de cultura y administración como elementos cosificados, pues se deja de lado que detrás de cada una de ellas nos remitimos a seres humanos. Propone como alternativa algo semejante a lo que proponían nuestros entrevistados, que el orden administrativo debería tener una autoconciencia de ese antagonismo y derivar de allí una praxis adecuada (p. 163). Y concluye que dentro del contexto democrático:

[...] el individuo tiene espacio suficiente para contribuir también un poco, en el seno de la institución y con su ayuda, a la corrección de ésta. Quien se sirve de los medios de la administración y de las instituciones de un modo imperturbable, críticamente consciente, puede siempre seguir realizando algo de lo que sería distinto de la simple cultura administrada (Adorno, 2009, p. 185).

Cualquier desvío, cualquier diferencia se presenta como una esperanza, en cuanto modo de desmarcarse de la racionalidad dominante, como el momento crítico que cuestiona la praxis hegemónica.

Tensión curatorial

Los artistas cuentan con diversas habilidades que conforman su perfil laboral: la predisposición a conformar equipos de trabajo en torno a trabajos creativos, la capacidad de organizar actividades o liderar grupos para operar en la promoción cultural o dictar talleres del propio ámbito artístico en el que trabajan, entre otras. Escritores, realizadores audiovisuales, actores y artistas plásticos refieren haber realizado en algún momento talleres de introducción o consolidación sobre el área en que desarrollan su actividad artística. Muchos de los artistas que se sumaron a las diversas áreas fueron seleccionados justamente por sus capacidades previas como promotores culturales en el ámbito no estatal, de ese modo han aportado su experiencia previa, sobre todo el potencial de conformación de equipos de gestión cultural. También en muchos casos fueron convocados por su “sensibilidad” relacionada con su área de trabajo artístico. Esa sensibilidad, que pareciera con pocas posibilidades de traducirse en una habilidad rentada, empieza a posicionarse como una capacidad y pericia requerida en estos ámbitos. El realizador audiovisual, por ejemplo, realiza cortos institucionales, gráficas para videos publicitarios entre otras; un

artista plástico puede decorar un escenario o un espacio, el escritor puede escribir gacetillas para la prensa o resúmenes, sinopsis, o informes, un actor o director de teatro lidera y propone trabajos en grupo. Cada una de sus habilidades inherentes a expresar su propio arte, pasan a formar parte del perfil profesional y puestas a disposición para el trabajo de gestión y promoción cultural.

Quizás la actividad fundamental en la que esta “sensibilidad” particular es subsumida al ámbito de la promoción cultural sea el trabajo como “curadores” dentro de su propia área de profesionalización. Cada vez que se debe seleccionar obras que conformarán un evento, ellos, por un lado se convierten en el primer “filtro” para establecer los parámetros en acuerdo al tipo de evento y al público al que está dirigido una actividad determinada. Y, por otro, deben escoger entre los posibles expositores, obras audiovisuales, teatrales o musicales, a las que juzguen más adecuadas de acuerdo a las necesidades y a los méritos de dichas obras o de sus creadores.

En primera instancia pareciera que se trata de algo simple: escoger entre aquellos que juzgan meritorios y adecuados para cada actividad determinada; pero esta acción se encuentra enmarañada en torno a intereses individuales, burocráticos y políticos que complejizan la actividad de curaduría. La libertad de producción puede verse condicionada por otros imperativos que exceden lo “artístico”; ya sea que se trate de artistas que son promocionados y propuestos desde esferas de diversos poderes, desde la misma área o de otras áreas del gobierno; o de artistas que por el tipo de contenido de sus obras (ya sea porque se corren de lo “políticamente correcto” para un evento estatal, o que incomoda al gobierno de turno) pueden ser directamente dejados de lado en una posible selección por parte del curador de turno, que en última instancia es empleado del estado y debe atender a estas cuestiones, a pesar de lo que le pueda dictar su sensibilidad como artista.

Escoger artistas consagrados o canónicos, “políticamente correctos” o “políticamente alineados”, permite eludir con éxito cualquier atisbo de censura o cuestionamiento a la labor del “curador”, en cuanto colocan a estos individuos entre los que Becker (2008, p. 266) denomina “*profesionales integrados*”, cuya reputación todos conocen y saben que proponen ciertas garantías de coherencia de acuerdo a sus antecedentes previos. Los mismos “*se mantienen dentro de los límites de lo que el posible público y el Estado consideran respetable*”. Es probable que un emprendimiento cultural encuentre dificultades de concreción al escoger un artista que tiene un estilo heterodoxo, o que trabaja con materiales poco aceptables, o no considerados dignos de ser leídos por el público, o porque determinada crítica pone en duda que su trabajo pueda ser considerado “arte”. En muchas ocasiones, los organizadores de eventos públicos solventados por el Estado, solicitan a esos artistas que moderen sus contenidos o realicen un recorte más aceptable de su obra para presentarla a un público más amplio. De ese modo se domestica en cierto modo a artistas no tan integrados, que de otro modo no podrían acceder a determinados eventos organizados y solventados por el Estado.

En cuanto “curadores”, los artistas que trabajan en el área de Cultura⁶, cuentan con un mapeo de la producción local en su área artística que les facilitaría pensar las posibilidades de construcción de una política cultural para ese sector. Por otro lado, las relaciones construidas por fuera de su trabajo como gestor cultural, es decir, como pares en la propia actividad artística, le permite cierto grado de complicidad e informalidad en las relaciones, que abre la posibilidad de canales de diálogos más fluidos al momento de gestar y proyectar una política para el sector.

⁶ “Cultura” (con mayúscula), para hacer referencia a las dependencias estatales, más específicamente el ICCh.

Como parte de este gran grupo gestores culturales, como nos recuerda Vich (2014), estos individuos en primera instancia “[...] gestionan la deconstrucción de imaginarios hegemónicos y la producción de nuevas representaciones sociales” (p. 93). Una actividad intelectual que permanentemente realizan los artistas, para la cual ponen en juego su sensibilidad a la hora de pensar sus propias obras.

Las actividades de los hombres no pueden parcializarse, ni pensarse aisladas entre sí como actividades puras que no se relacionan ni se influyen mutuamente. El artista que realiza la curaduría de una muestra, no deja de ser artista para convertirse en gestor ocasional, aun cuando el objetivo de su actividad en determinado momento no sea realizar una obra de arte. Su quehacer artístico y sensibilidad que lo caracteriza no se recluye en un lugar aislado de tal modo que su labor como gestor, productor o curador se independiza y se libera de ellas. La misma persona con funciones provisorias u ocasionales diferentes, interviene en el mismo campo del arte. En ese ámbito más amplio, tanto el gestor cultural como el artista conforman el campo de fuerza de la producción cultural de una determinada región, tanto como agentes como parte de las instituciones comprometidas por imponer sus modos de percepción y apreciación (Bourdieu, 2012, p. 220).

De beneficios y ganancias

En las descripciones realizadas con anterioridad acerca de las representaciones y condiciones particulares de trabajo encontramos, entre los beneficios apuntados, la relativa tranquilidad que genera la regularidad de la percepción mensual, sobre todo ante la dificultad de encontrar sustento en su propio quehacer de artistas. Conscientes de las transformaciones sociales y culturales consecuencias del capitalismo global que los empuja hacia una precariedad

laboral, igualmente establecen un compromiso afectivo con su propia labor. Operar en la creación de redes entre el público y el artista, trabajar con subjetividades, o construir significados, son percibidos como elementos gratificantes que repercuten en el propio crecimiento personal.

Quizás la retribución más importante la extraen de la relación que establecen con otros artistas por medio de sus curadurías que le permite ejercitar su propio juicio estético. No siempre, pero con determinadas obras seleccionadas, sus propios gustos y sensibilidad se ponen a prueba en algo que no lleva su firma y de la cual no depende su consagración o su descrédito. El artista como curador que está en permanente relación con las otras producciones artísticas de su área, con las que en algunos casos dialoga y en otras confronta, está obligado a leer, descifrar y develar el sentido de las obras de otros artistas a los que decide promover o dejar de lado en su labor de gestor, y como tal, le es imposible dejar de lado su propia producción, ergo su propia subjetividad como artista, al momento de seleccionar determinada obra. De algún modo, cuando selecciona aquellas obras que juzga como valiosas e importantes de fomentar, alude a su propio modo de percepción y pone en juego su propia obra en esa curaduría. Esa obra que promueve y que pone al alcance del público, genera las condiciones para que los consumidores de esas obras puedan a la vez disfrutar de las suyas.

Otros de los beneficios que aparecen en las entrevistas es el aprendizaje del funcionamiento administrativo:

Lo que aprendí en Cultura es la burocracia del estado. Cultura es muy burocrático. El papelito, el papelito con cierta forma, la proforma, las planificaciones mensuales que tienen que estar en cierta fecha, los llamados a licitación. Todo esto que es una cagada para la gestión cultural también te enseña lo necesario que es la pata administrativa.

Uno de los entrevistados que trabajó sobre todo en el área de producción en dos áreas diferentes del Instituto,

señaló que su trabajo le ayudó a entender más el sistema de producción que antes lo realizaba más de modo intuitivo. Algunos destacan el trabajo en el territorio, capacitaciones y promoción cultural sobre todo en el interior de la provincia, que permite conocer otras realidades, otras historias, otras manifestaciones culturales que les generan "*apertura mental*". También se resalta como un elemento placentero, la participación en diversos festivales, tanto como gestores, curadores o espectadores de las muestras les permite disfrutar. Una persona que trabaja en el teatro señala que lo creativo lo canaliza pensando en proyectos de gestión que le permite articular, juntar, coordinar: "Es la obra que me toca ahora. Ahí va mi parte creativa. Y no me siento alienado, es la pasión por el hacer. Me siento muy motivado aunque el sueldo no esté muy bueno, es algo que hay que remarcar".

Bauman (2000) afirma que a lo largo de la historia siempre hubo trabajos que se consideraron más gratificantes, a los que todo el mundo aspiraba, y otros que eran tolerados con menos orgullo. Pero como el trabajo se juzgaba desde una perspectiva ética, toda tarea emprendida para la supervivencia era digna, quizás porque predominaba en occidente la mirada cristiana. Ésta igualaba en dignidad a cada una de las tareas, independientemente de la satisfacción que brindarían. "La sensación del deber cumplido era la satisfacción más directa decisiva y -en última instancia- suficiente que ofrecía el trabajo" (Bauman, 2000, p. 58). La visión acerca del trabajo en la época actual desplaza la ética a cuestiones secundarias y se define en torno a criterios estéticos. Las labores rutinarias que obturan la posibilidad del individuo de tener que tomar iniciativa personal, son despreciadas, igual que aquellas en donde las ocupaciones fundamentales obligan a repetir mecánicamente acciones que no provoquen ningún desafío personal, son despreciadas o al menos tildadas de aburridas. Sin embargo, aquellas actividades que provocan en el individuo sensaciones agradables y las que resultan lo suficientemente variables de tal modo que se presentan como estímulos que nos libere de

la apatía de la vida cotidiana son las juzgadas como interesantes. Si la retribución por el trabajo no permite acercarse lo suficiente al consumo que me garantiza la posibilidad de elección y la satisfacción del deseo individual, al menos el trabajo se convierte en “hobby” que produce la satisfacción necesaria que de otro modo no sería posible.

La estratagema ya no consiste en limitar el periodo de trabajo al mínimo posible dejando tiempo libre para el ocio, ahora se borra totalmente la línea que divide [...] las tareas productivas de la actividad de recreación, para elevar el trabajo mismo a la categoría de entretenimiento supremo y más satisfactorio que cualquier otra actividad (Bauman, 2000, p. 59).

Bauman plantea que ciertas profesiones son vistas como privilegiadas por el predominio del juicio estético a la hora de juzgar las ocupaciones laborales. En el caso de las actividades que comprenden el trabajo de los gestores culturales o el trabajo ligado a la producción de los mismos, el contacto con artistas y obras permite que su ocupación sea vista tanto por otros, como por ellos mismos, como una ocupación deseable y excitante.

Este privilegio de unos pocos que perciben su trabajo como vocación, a veces puede resultar una trampa que los empuja a funcionar sin horarios y a la posibilidad de ser explotados, pues se autoperciben como una casta privilegiada. Al mismo tiempo, al ocuparse de lo que les apasiona, les está reservado experiencias placenteras al mismo tiempo que trabajan. Mientras que una mayoría padece sus ocupaciones o al menos les resulta indiferente, a estos trabajadores en muchas ocasiones sus actividades les generan respeto y notoriedad convirtiéndose en personas destacables en ese ámbito. En el trabajo de cultura algunos de ellos se sienten privilegiados de tratar mano a mano con artistas que admiran e intelectuales que leen y pueden consultar de primera mano y ven en esa posibilidad que les ofrece su trabajo, un modo de compensar su dedicación plena y su sueldo paupérrimo.

Consideraciones finales

Este primer acercamiento que realizamos a la problemática de los artistas en la provincia del Chaco, especialmente a aquellos que trabajan en el ámbito del Estado, desde las propias representaciones y vivencias de los artistas entrevistados, nos exigió enmarcarlo en torno a la precariedad laboral que condiciona las actividades y las expectativas sobre su trabajo en el contexto del capitalismo neoliberal, cuya consecuencia inmediata es el pluriempleo y el incremento de la informalidad.

Referido a los desafíos del mercado de trabajo que obliga al permanente reciclaje de capacidades, el trabajo en el Estado, si bien no garantiza la especificidad dentro de un área o ejerciendo las mismas habilidades, los procesos de transformación son más aletargados y de ese modo resulta un colchón que amortigua las inestabilidades y fragmentaciones del trabajo contemporáneo. Esto se puede vislumbrar en el hecho de que las principales intervenciones del sindicato en las condiciones de trabajo en el ICCh tienen más que ver con intervenir en conflictos emergentes en las áreas a partir de la llegada de nuevos directores que imponen tareas y funciones nuevas, o traslados arbitrarios a otras áreas produciendo reacomodamientos bruscos y no tanto por los bajos salarios o condiciones precarias de contratación. De hecho, y a modo de hipótesis preliminar a ser desarrollada en otra oportunidad ya que escapa a los propósitos de este artículo, podría pensarse que no presionar sobre las cuestiones básicas laborales (aumento remunerativo, condiciones de precariedad laboral) es una herramienta de negociación del sindicato para con el Estado a la hora de exigir el respeto de las voluntades de los trabajadores sobre tareas asignadas, flexibilidad de horarios, traslados, excepciones, etc.

Los desafíos que impone el neocapitalismo en el mundo del trabajo actual son inestables y móviles, por lo cual el deseo que tiene todo ser humano de “tener la satisfacción

de hacer algo bien” no puede cumplirse. En el capitalismo se perdió, en gran medida, lo que era propio del espíritu del artesano: el compromiso de hacer algo bien porque exalta emocionalmente al que lo realiza. Sería irracional que el trabajador establezca un sentimiento de compromiso personal con una institución responsable de salarios precarizados que no aseguran las condiciones materiales de existencia: “¿Cómo habría alguien de comprometerse con una institución que no se compromete con uno?” (Sennet, 2007, p. 167).

La expectativa respecto a los artistas es alta, cualquiera sea la función que ejerza. Quizás porque parte de su labor sea reflexionar sobre los modos de expresión o ejercitar de modo constante las habilidades creativas, se espera que tengan una comprensión clara de los problemas sociales. Por eso mismo se aguarda que ejerzan su conciencia crítica que los faculte para comprender que su labor como curadores, gestores y productores, es oponer a la cultura administrada la singularidad de sus sensibilidades y el estar atentos a los imaginarios sociales de las comunidades en las que intervienen, para que a través de los eventos que organizan, faciliten la deconstrucción de discursos dominantes y en posibiliten la elaboración de nuevas representaciones emancipadas.

Ante la difícil separación en nuestro contexto entre Estado y gobierno, existe también un peligro fundamental al que se exponen los artistas en su trabajo con relación al Estado. Consiste en que como artistas caigan en la tentación de creer que pueden colocar entre paréntesis su subjetividad, tratando de anular u ocultarla, y realizar un trabajo artístico despersonalizado al servicio del Estado, de tal modo que con las mismas habilidades y sensibilidad que pone en juego para realizar su obra, contribuyan a lo que Benjamin (1989) denominó la estetización de la política (p. 57).

Por último, la ganancia fundamental de su trabajo como curadores de otros artistas, les permite explorar otras

sensibilidades y sus modos de expresión, reconocer las diversas recepciones del público que les permite reflexionar acerca de sus propias obras, repensar sus propias producciones artísticas frente a un espectador potencial: insistiendo en el mismo sentido si lo juzga adecuado, moderando sus experimentaciones vanguardistas o transgrediendo las expresiones más tradicionales o dogmáticas.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2009). Cultura y administración. En: Adorno, T.: *Escritos Sociológicos*. Madrid: Akal.
- Arendt, Hanna (2009). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2000). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- Bauman, Zygmunt (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. México: FCE.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benjamin, W. (1989). El autor como productor. En Benjamin, W.: *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, pp. 117 a 134.
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En Benjamin, W.: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, pp. 15-60.
- Berardi, F. (2019). *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Bourdieu, P. (2012). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Laddaga, R. (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Michaud, Yves (2007). *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: FCE.
- Miller, T. (2018). *El trabajo cultural*. Barcelona: Gedisa.

- Quiña, G. (2020). La forma emprendedora del trabajo creativo. En Correa, M., Ianni, M., Quiña, G., Romani, M. y Wortman A., en *Documentos de Trabajo*, Número 84. Diciembre de 2020. Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Rojas, S. (2003). Sociología del arte. En Ramón Xirau y David Sobrevilla (Ed.): *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía. Estética*. Volumen 25. Madrid: Trotta. PP. 395-426.
- Romani, M. (2020). Consagrados, precarizados y amateurs. La lógica social del trabajo cultural. En Correa, M., Ianni, M., Quiña, G., Romani, M. y Wortman A., *Documentos de Trabajo*, Número 84. Diciembre de 2020. Instituto de Investigaciones Gino Germani. La dimensión simbólica del trabajo creativo. N. 84, pp. 20 a 35.
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sennet, R. (2007). *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Vich, V. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vilar, G. (2003). La producción estética. En Ramón Xirau y David Sobrevilla (Ed.): *Enciclopedia Iberoamericana de filosofía. Estética*. Volumen 25. Madrid: Trotta, pp. 101 a 122.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Williams, R (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Wortman, A. "Una mirada sobre la esfera de la cultura en procesos de globalización" en *Revista Encuentros*. Serie sobre desarrollo y cultura. Volumen II. Desarrollo, cultura y procesos de globalización. Cartagena, Colombia, 2009, pp 15-25 Disponible en http://www.desarrolloycultura.net/sites/default/files/Desarrollo,%20cultura%20y%20procesos%20de%20globalizaci%C3%B3n%20Vol.%20II_0.pdf