

SOCIALES en DEBATE 10

La cultura en tensión

Entre la profesionalización
y el proceso creativo

SOCIALES en DEBATE 10

El debate en torno a la profesionalización de la cultura

MARÍA NOEL SBODIO

MAGÍSTER EN CIENCIAS POLÍTICAS, UNIVERSIDAD DE LOVAINA. LICENCIADA EN SOCIOLOGÍA (UBA). BAILARINA Y GESTORA CULTURAL. MIEMBRO DE LA MESA COORDINADORA DEL MOVIMIENTO POR LA LEY NACIONAL DE DANZA.

La cultura como actividad rentada

El debate en torno a si la cultura debe o no ser una actividad rentada soslaya en general un hecho crucial: no existe actividad artística si no es por quienes la realizan, a saber, los trabajadores de los distintos campos de la cultura. ¿En qué otra área de actividad humana resulta pertinente preguntarse si los trabajadores deben percibir o no una remuneración por su trabajo? Pues bien, esto sucede aún hoy en relación a los trabajadores de la cultura, a mi entender, por dos razones: en primer lugar, porque la concepción de artista gestada en el período romántico sigue tiñendo nuestra percepción sobre quienes se dedican al arte. Las ideas de artista genio (ser de características excepcionales), incomprendido por sus contemporáneos, e incluso la creencia en una suerte de misión social de los artistas —según el propio Saint-Simon, los artistas estaban en la posición social más elevada, y debían educar y guiar moralmente a la sociedad, ya que ejercían un poder más o menos sacerdotal (Polls, 1999)— siguen tallando con fuerza en el imaginario social.

La segunda razón es que no se ha tenido lo suficientemente en cuenta hasta el momento la dimensión económica de la cultura (producción, circulación, reproducción, creación de valor). Achugar (1999) sostiene que el análisis de la relación entre cultura, valor y trabajo ha sido una temática escasamente trabajada por las Ciencias Sociales en América Latina. Pero si se ha ignorado que la cultura genera valor económico (además de simbólico), mucho más se ha ignorado al sujeto que produce —que es quien crea valor desde la perspectiva marxista—, y a las condiciones de producción. Hablar de “trabajadores de la cultura” en lugar de hablar simplemente de artistas contribuye a poner en evidencia esta situación.

Financiamiento y libertad creativa

¿Puede el hecho de que la cultura sea rentada coartar la libertad creativa? Este es otro interrogante que se origina a partir de la concepción romántica del artista. Dice Polls (1999:151): *“hacia finales del siglo XVIII todos los músicos importantes servían a la Iglesia, a los príncipes y a los aristócratas. El arte por el arte no existía y la música sólo podía ser de iglesia o de salón”*. En este sentido, la libertad creativa, el hecho de crear no para servir a algún poder, sino sólo por impulso creativo, fue un valor, un giro revolucionario propio de los músicos románticos.

Ahora bien, propongo trasladar la preocupación por la relación financiamiento/libertad creativa al sistema científico. ¿Podríamos pensar, acaso, que el hecho de que sea el Estado quien en gran medida financia la producción científica pueda coartar la libertad de pensamiento o el sentido crítico de los investigadores? Me refiero aquí tanto a científicos sociales como a investigadores de las llamadas ciencias duras. La respuesta es no, o al menos no más de lo que podría el Estado condicionar a la producción artística. Tanto es así que a nadie se le ocurre cuestionar el financiamiento público de la ciencia. La discusión me trae a la mente la famosa entrevista realizada a Bourdieu, en la que el sociólogo francés postula que preguntarse para qué sirve la Sociología es preguntarse a quién sirve. Según Bourdieu, la Sociología sólo puede ser científica, es decir, contrariar al poder, cuando no sirve a ningún poder. Ahora bien, es claro que ni la Sociología ni ninguna otra disciplina pueden cumplir su cometido sin financiamiento alguno (en rigor de verdad, ninguna actividad humana puede desarrollarse en la ausencia total de recursos). Todos acordamos en que el rol de financiar a la ciencia para que pueda ser independiente o crítica le corresponde al Estado.

La pregunta pertinente, entonces, no es si la actividad cultural debe o no ser rentada, sino quién debe financiarla. Estamos aquí interrogándonos sobre la utilidad social del arte, o lo que es lo mismo, planteándonos por qué debería el Estado destinarle presupuesto. Más allá de que el respaldo a las expresiones culturales está consagrado en nuestra Constitución Nacional, la cuestión tiene hoy una enorme relevancia. ¿Por qué? Porque las personas formamos nuestras opiniones, entre otros elementos, con los libros que leemos, la música que escuchamos, las películas que vemos y las imágenes que recibimos, es decir que las manifestaciones de la cultura forman valores y construyen visiones del mundo. En un contexto de fuerte ho-

mogeneización de los contenidos culturales producto de la globalización (las empresas de contenidos culturales tienden a una fuerte concentración, y a esto se suma la digitalización), sólo el apoyo al arte local (nacional, regional) por parte del Estado asegurará que siga existiendo una cierta diversidad de contenidos y sentidos, de visiones posibles sobre la realidad (Smiers, 2006).

Legislación y desarrollo profesional de la actividad

En el caso específico de la danza, actividad en la que he enfocado mi interés como investigadora, la ausencia de políticas, marco regulatorio y presupuesto condiciona claramente la posibilidad de existencia y desarrollo de la disciplina. La danza en la Argentina se ha desarrollado en un contexto de precariedad e invisibilidad y ha sido históricamente relegada en lo presupuestario. Es por ello que en la actualidad, la comunidad de la danza trabaja para lograr la sanción de un proyecto de ley que propone la creación de un organismo autárquico (Instituto Federal de Danza) que se ocupe de la política integral de la actividad. Con la propuesta de autarquía se persigue que la danza tenga un presupuesto propio por ley, y que la actividad deje de ver atado su destino al desinterés que desde siempre le ha demostrado la política.

Así como los trabajadores de la danza luchan por la creación de un organismo destinado a la actividad, otros trabajadores de la cultura ya han recorrido ese camino. En cierta forma, la existencia de los diferentes institutos de cultura (por ejemplo el INT —Instituto Nacional de Teatro—, o el INAMU —Instituto Nacional de la Música—) dan cuenta de cierto avance de estos colectivos artísticos frente a un Estado nacional que se ha mostrado históricamente poco atento a sus necesidades.

Debo señalar, no obstante lo dicho hasta aquí: el hecho de que existan institutos de fomento no se traduce automáticamente en profesionalización, es decir, que existan fondos y estructura afectados por ley a una actividad artística no implica de por sí el desarrollo sustentable de esa actividad. Y esto porque falta aún abandonar la lógica del subsidio para empezar a entender a las actividades artísticas también como actividades productivas. Desde la

perspectiva de la economía de la cultura se pone énfasis en este aspecto: los productos y servicios culturales conllevan procesos productivos, como cualquier otra actividad económica: hablamos de sistemas de producción, de fases de producción, de cadena de valor cultural... Sólo para citar un ejemplo de cómo este tipo de análisis puede aportar a la política cultural, me gustaría traer aquí una reflexión de Koivunen y Kotro. Según las autoras, el apoyo estatal en cultura se sitúa tradicionalmente al principio y al fin de la cadena de valor, obviando generalmente el Estado el apoyo a la distribución. En el caso de las actividades culturales conocidas tradicionalmente como industrias culturales (cine, industria editorial, etc.) esta situación es menos grave, dado que la distribución es realizada por empresas privadas. Pero en el caso de las artes escénicas, la distribución no es realizada por ningún agente, es decir que el circuito de producción de las artes escénicas se desarrolla de manera incompleta (Koivunen y Kotro, 1998). Queda claro, entonces, a partir de este enfoque, cuál debería ser uno de los primeros puntos que una política cultural en relación a artes escénicas debería abordar.

Profesionalización y derechos laborales

Dado que es muy habitual que los artistas tengan, además de su trabajo artístico, otras ocupaciones (conexas o no) que les proporcionen ingresos, no es una discusión saldada si debe considerarse artista profesional a aquel que logra vivir de su trabajo, a aquel que logra producir obra alcanzando ciertos estándares de calidad, a aquel que llega a encuadrarse en un ordenamiento jurídico determinado (como es el caso del Estatuto del artista, en Uruguay), o a aquel que pertenece a una asociación profesional, por ejemplo.

Ahora bien, si acordáramos en que la profesionalización es para el artista lograr vivir de su trabajo, esto no redundaría de por sí en una ampliación de derechos laborales. La concepción romántica del artista continúa moldeando subjetividades, fundamentalmente las de los propios artistas. El artista de la danza tiene enormes dificultades para percibirse como trabajador y para pensar su hacer como un trabajo más entre otros. Sostengo que fue esta cuestión la que impidió que este colectivo impulsara estrategias colectivas sostenidas con anterioridad. La falta de organización del sector es la clave para entender su vulnerabilidad y postergación, y esto recién empieza a cambiar ahora, que los trabajadores del sector se encaminan a crear su propia organización sindical.

Por otro lado, debemos decir que el trabajo de los bailarines independientes (el 70% de la producción de danza en la Argentina es independiente) carece de marco regulatorio. No existe regulación específica para la actividad. Si no hay legislación laboral, no hay derechos, se trata de un trabajo desprotegido por completo. A mi entender, sólo una legislación laboral específica y la organización de los trabajadores propiciará una ampliación de derechos.

La representación sindical de los trabajadores de la cultura ¿Sindicato único o sindicato por disciplina?

El trabajo artístico está plagado de atipicidades, y cada rama del arte tiene además sus particularidades. Incluso dentro del propio campo de la danza existen realidades laborales muy diferentes de acuerdo al sistema de producción en el que cada artista desarrolla su trabajo (sistema de producción público, privado o independiente).

Como ya mencioné, el problema fundamental de los bailarines que se desempeñan en el sistema independiente es la ausencia total de marco legal. Otro gran grupo lo constituyen los bailarines que trabajan en el sistema privado (contratados por empresarios teatrales, televisivos, gastronómicos o por Casas de Tango). En estos casos, el principal problema es el no reconocimiento de la relación de dependencia y las consecuencias que ello acarrea. Por último los bailarines del sistema público (es decir, quienes se desempeñan en compañías estables oficiales nacionales, provinciales, municipales o de la CABA) son quienes se encuentran más protegidos, dado que se trata de empleo público. Sin embargo estos artistas sufren las consecuencias de no contar con un régimen jubilatorio acorde a la profesión.

Esto no quita que haya un común denominador de enorme trascendencia entre los artistas del movimiento: el cuerpo del bailarín es su única y fundamental herramienta de trabajo. Esta sola cuestión determina su realidad laboral y la hace diferente a cualquier otra. Su cuerpo es sometido desde temprana edad a una sobre-exigencia, que se extiende también a la etapa profesional. Por esta razón, cuestiones sensibles para cualquier trabajador cobran para el caso de los bailarines especial dimensión (cobertura de ART, edad jubilatoria, etc.).

Desde luego, es deseable una Federación que agrupe a las diferentes entidades gremiales de los trabajadores de cada actividad artística, pero esto no debería soslayar las especificidades de cada una, difícilmente abordables por una única entidad gremial general.

A modo de conclusión

Nos encontramos, sin dudas, frente a un cambio radical en cuanto a la percepción social de las actividades culturales. Hemos pasado de considerarlas actividades casi de ocio, ligadas a las clases pudientes, a comprender su impacto social en tanto formadoras de valores y de visiones del mundo, con un nada desdeñable impacto económico, que se traduce no sólo en un porcentaje del PBI sino también en una cantidad estimable de puestos de trabajo (prueba de ello son los esfuerzos de los últimos años que realizan los Estados para elaborar su propia cuenta satélite de Cultura). Esta nueva visión se hace palpable también, por ejemplo, en la existencia de un organismo como el SInCA (Sistema de Información Cultural de Argentina), dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, organismo que se ocupa del relevamiento, medición y procesamiento de información cultural en nuestro país. Hasta hace no muchos años, un organismo de estas características era impensable.

Interesa ahora que sean los propios artistas quienes incorporen esta nueva visión, que es la que los coloca ni más ni menos que en el lugar de “trabajadores”. Si los artistas no logran percibirse a sí mismos como tales, difícilmente lograrán organizarse adecuadamente para el reconocimiento de sus derechos.

Bibliografía

Achugar, H. (1999). "La incomprensibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina". En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Coord. García Canclini, Néstor, Moneta, Carlos. Buenos Aires, EUDEBA. 309 – 322.

Koivunen, H. y Kotro, T. "On the definition of Cultural Industry. Value Chain in the Cultural Sector". Ponencia presentada en la X Conferencia internacional de la *Association for Cultural Economics International*. Barcelona, 14 al 17 de junio de 1998.

Polls, E. "La creación romántica del artista: la gestación del mito de Franz Liszt o la manipulación de la realidad". En *Ars Brevis* 5, 1999. <http://www.raco.cat/index.php/ArsBrevis/article/vieww/93653/143206>, visitado el 11 de enero de 2016.

Smiers, J. (2006). *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Barcelona, Gedisa.

