



ACERCA DEL

TRABAJO ARTÍSTICO

CONTEMPORÁNEO

Elba Cervantes López

PROYECTO FINAL

Elba Cervantes López

Arte y Tecnología I
Dr. Gerardo de la Fuente Lara

Maestría en Estética y Arte
*Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla*



BUAP





GUERRILLA GIRLS POP QUIZ.
4. 11 February - a high school student was asked to "draw a picture of a woman who happens to be one of the best of the world."
5. KIM KARDASHIAN'S FRENCH ACTRESS MOTHER IS HER MOTHER AND TENDS TO ACT IN "COMEDY".
6. WE'VE ENCOURAGED OUR GALLERIES TO SHOW MORE WOMEN & ARTISTS OF COLOR. HAVE YOU?
7. THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST.



The American...
...ARTIST





Contenido:

Introducción.....6

Resignificación del sentido.....14

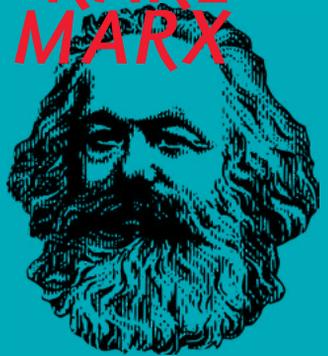
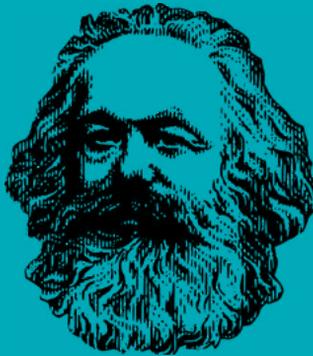
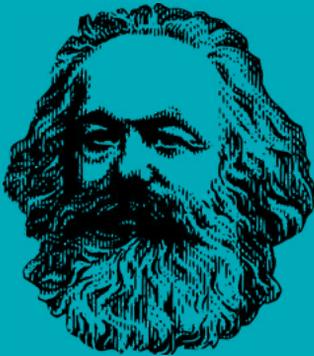
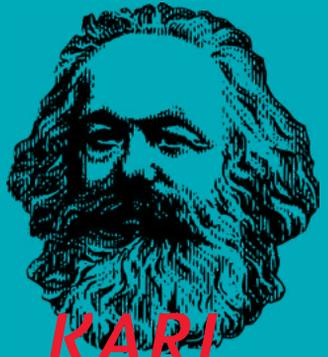
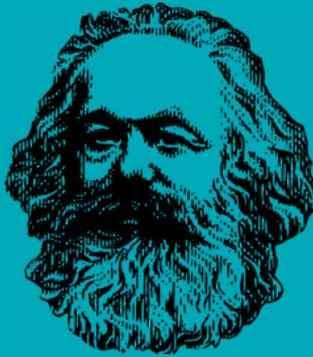
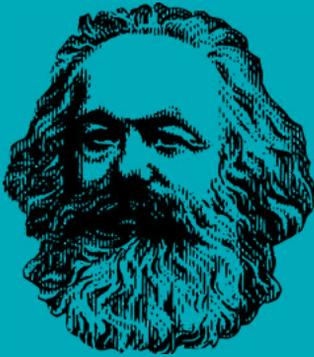
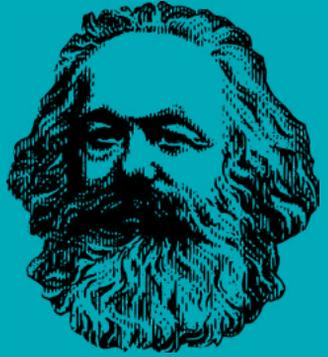
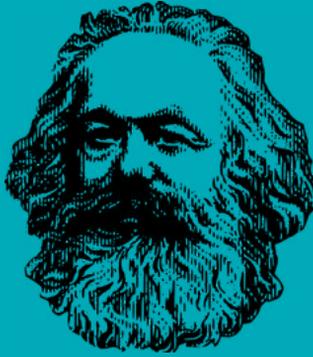
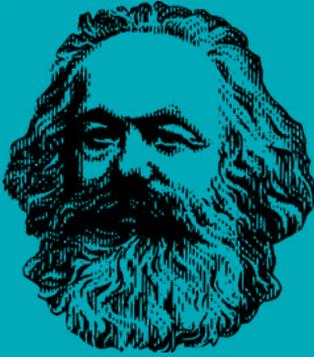
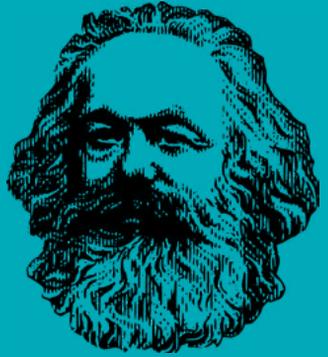
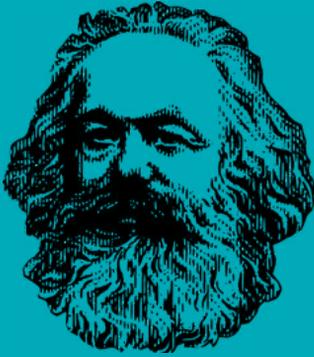
práctica artística.....18

El estudio.....26

¿Qué es el trabajo artístico.....35

Conclusion.....41

A lo largo de la historia los modos de hacer arte han cambiado, la forma de producción se ha transformado y evolucionado de acuerdo con los acontecimientos históricos, sus instituciones, los avances tecnológicos y la situación económica de las ciudades cedes de las narrativas principales del arte de las ultimas décadas. Las practicas artísticas y su producción se encuentran inmersos y son consecuencia de las condiciones materiales del espacio y tiempo en el que se sitúan.



**KARL
MARX**

Para Carl Marx la estética es una dimensión necesaria de la existencia humana, el hombre crea conforme a las leyes de la belleza, no por instinto o placer sino por una necesidad histórico-social de expresarse, afirmarse y elevarse sobre sí mismo, sobre su ser natural.

El autor de El Capital, (1867) ha definido el trabajo como la actividad del hombre encaminada a un fin. Al final de dicho proceso brota un resultado que antes de comenzar existía en la mente del obrero, es decir, tenía ya existencia ideal. Es entonces que el obrero se limita a transformar la materia que brinda la naturaleza, para realizar en ella su fin. De tal forma que entre el sujeto y el objeto concreto se genera una relación y en la que el hombre puede contemplar, o anticipar el objeto real en su imaginación. Esta capacidad del sujeto para distanciarse del objeto permite las cualidades estéticas, sin la capacidad de anticipar lo real, o imaginar, no habría creación de objetos humanos, por ende, los objetos que requieren una mayor capacidad de anticipación son obras de arte.

Alberto López Cuenca (2012) en su artículo Artistic Labour, relata como con el auge del capitalismo durante el siglo XIX, a diferencia del resto de la fuerza de trabajo, los artistas abandonaron las academias, buscaron un trabajo sin horarios fijos o con largos periodos de inactividad, y como resultado, no les era posible predecir las posibles ganancias de su labor. Mientras que los artistas contemporáneos al igual que el resto de la fuerza de trabajo comúnmente mantienen mas de un trabajo y honorarios de acuerdo con las horas trabajadas en lugar de salarios anuales, estas circunstancias han llevado al desarrollo de nuevas formas de producción y sobrevivencia, además de la búsqueda de un nuevo sentido al quehacer artístico. Lo que antes caracterizaba al trabajo artístico, se ha vuelto parte del trabajo común, cada vez mas personas trabajan sin horarios fijos, con largos periodos de inactividad, con múltiples empleos, sin plan de pensiones o seguridad social, o sin considerar su pertenencia a algún sindicato, todo esto es normal para la lógica productiva del capitalismo contemporáneo.

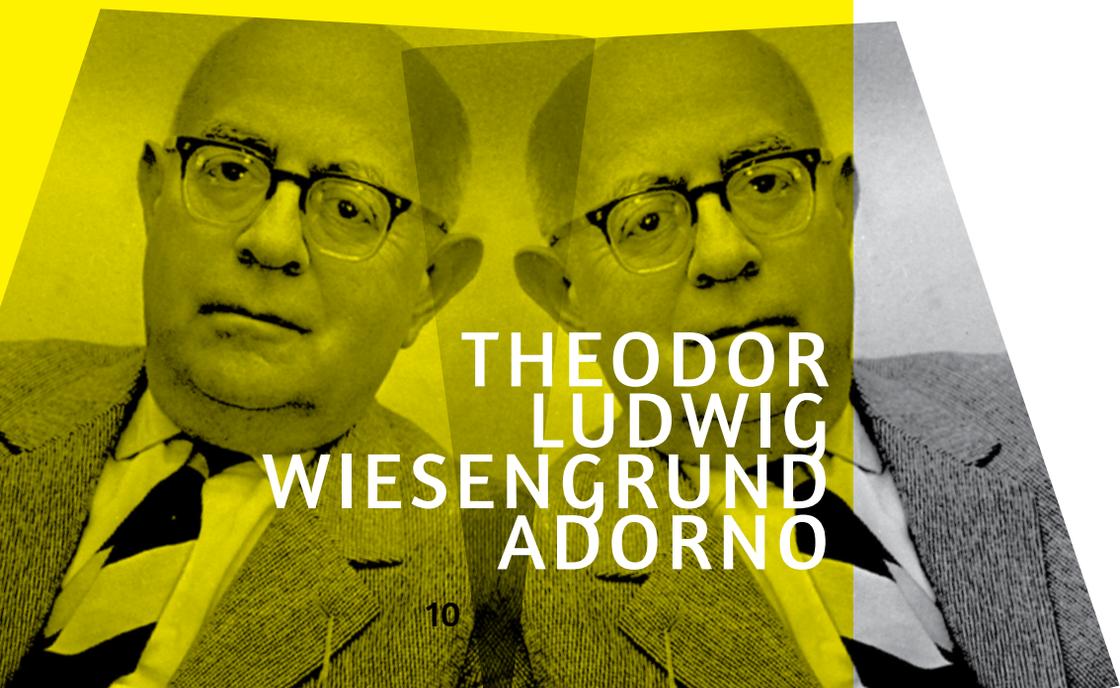


Bajo la estética marxista, el arte se manifiesta como una actividad distinta a la teórica entre el sujeto y el objeto, en la cual su producto afirma y exterioriza el conocimiento de si mismo en cuanto ser y creador. Lo estético se vuelve trascendente y el arte la manifestación de la idea. Mientras que Hegel considera al arte un trabajo superior, un proceso de autogénesis, y auto objetivación del hombre, pero en última instancia el sujeto en el que se inserta el arte no es el hombre, sino el objeto, el cual se opone a la verdadera esencia humana.

Es así como surge una relación ambigua entre la labor artística y la economía del mercado, en tanto que algunas veces no queda claro si el trabajo artístico produce bienes o no. Esta contradicción es evidente en las diversas prácticas comerciales y no comerciales que se derivan de las estrategias artísticas, tanto

para comercializar el arte o para generar proyectos autónomos y auto gestionados que buscan producir practicas sociales no hegemónicas. Dicha paradoja entre la cooperación y la disidencia del arte hacia el capitalismo, se puede apreciar en la Teoría Estética de Theodor Adorno citado por López Cuenca, (2012, p. 7) , donde afirma que:

La labor artística que produce una obra de arte es parte de la fuerza de trabajo general, sin embargo no contribuye al orden hegemónico de las relaciones sociales de producción, ya que puede generar relaciones sociales que son insignificantes o no productivas para el sistema capitalista, a pesar de que estas emergen dentro de su mismo campo de acción: la producción de mercancías.



De acuerdo con Karl Marx, (1867), el capitalismo es una relación social de producción, un conjunto de prácticas, institucionales y técnicas que generan capital a través de la producción de mercancías y servicios. De tal modo que el arte también es un modo de hacer, a pesar de que a lo largo de la historia, en diversas ocasiones ha buscado rebelarse ante la lógica del mercado, y a la producción de mercancías, la dinámica del capitalismo predomina sobre las prácticas artísticas contemporáneas, resultando en la producción de mercancías o de subjetividad y relaciones sociales que incidentalmente generan y acumulan capital, o contribuyen al trabajo asalariado y a la explotación de la fuerza de trabajo con el fin de generar plusvalía y reforzar el sistema hegemónico de producción.

La diferencia entre trabajo artístico y trabajo ordinario no esta en su búsqueda por la utilidad, sino en la liberación de una utilidad, estrecha que da paso a una utilidad general humana y de carácter espiritual. Pues la obra de arte no hace mas que expresar el contenido espiritual humano que se despliega como producto del trabajo artístico. De acuerdo con las ideas estéticas del Marxismo, Vázquez, (1961) señala que, el artista es un hombre rico, no en el sentido de la economía política moderna, sino como ser social que se siente impulsado a desplegar su esencia. La medida de su riqueza se encuentra en su potencia de objetivación y afirmación de si mismo mediante el trabajo, su propia realización se vuelve una necesidad, una exigencia interior.

El carácter excepcional del arte emerge durante la era del capital, periodo en el que la revolución industrial genera el trabajo abstracto e intercambiable, transformando a la sociedad en masa en una fuerza de trabajo sin habilidades. En este contexto la práctica artística demandó autonomía y el trabajo de los artistas se volvió notable al manifestarse como una forma diferente de trabajo, como un recordatorio de que existen otras formas de trabajar en los intersticios de la lógica de la producción industrial. La poca rentabilidad de la producción artística se explora durante las vanguardias como fuerza política, así el arte se volvió no solamente una nueva manera de representar el mundo, pero una nueva y diferente forma de producirlo. Dado que no existe una medida objetiva para determinar el valor de una obra de arte, el artista queda sujeto a gustos, preferencias, ideas y concepciones estéticas

de quienes influyen en el mercado. El artista como productor de obras destinadas al mercado que las absorbe se ve afectado incluso en el contenido y forma de las mismas, limitándose a sí mismo y con frecuencia negando sus posibilidades creadoras, su individualidad. Produciendo una especie de enajenación en la que se desnaturaliza la esencia del trabajo artístico. Pues crea respondiendo a necesidades ajenas a el mismo.

Para explicar las diferentes formas en que la lógica del mercado se apropia de las prácticas artísticas se puede recurrir al libro: La estatización del Mundo, de Gilles Lipovestdky (2014, p. 38) en el que se explica el vertiginoso crecimiento que ha tenido el mercado del arte contemporáneo, y como sus costos y ventas van en aumento desproporcionado, debido a que las ventas obedecen al aumento de la demanda y el incremento de compradores ricos, nuevos coleccionistas así como la multiplicación de especuladores y fondos de inversión atraídos por la rapidez de las plusvalías.

“Lo que caracteriza al arte contemporáneo no es ya la transgresión, sino su conformismo ante las realidades del mercado mundializado y sus matemáticas financieras. El sistema productivo del capitalismo integra el arte, mientras éste se convierte en art business, estrategia de inversión, base de especulaciones, producto rentable que se juzga según su rendimiento. En este contexto aparece un coleccionismo de nuevo cuño, menos «conocedor» y dedicado a las obras, más atento a los movimientos de moda, menos interesado por reunir una colección que por especular o diversificar la cartera de valores” (Lipovestdky, 2014, p. 39).





LUDWIG
JOSEF
JOHANN
WITTGENSTEIN



Resignificación del sentido

La búsqueda de sentido es otra manifestación del cambio en los modos de hacer del artista contemporáneo en comparación a los modos de hacer del arte de hace apenas algunas décadas. En el texto: *Hacia una Agonística del Arte Contemporáneo, Trabajo artístico e Indeterminación del Sentido*, su autor, (López Cuenca, 2018, p. 23) afirma:

“El carácter indeterminado del sentido estará ligado a su uso contextual y, por tanto, fluctuante. Lo mismo cabe decir de los modos de hacer del arte. Para hacer sentido, las prácticas artísticas modernas y contemporáneas han tenido que hacer de otros modos.”

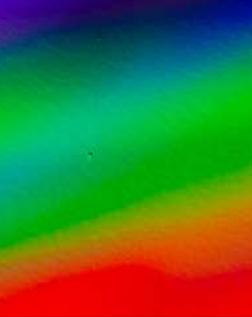
Desde la filosofía de Ludwig Wittgenstein en las *Investigaciones Filosóficas* (1953), López Cuenca (2018) explica que la atribución de significado que se le otorga a un signo se da siempre en condiciones tanto específicas como variables por lo que el sentido de cualquier signo estará siempre abierto y será cambiante. En este sentido la pulsión por la trascendencia no sería más que la posibilidad de repetición, la posibilidad de continuar produciendo siempre nuevos sentidos. Generando una tensión en el encuentro entre las reglas abstractas y las instituciones con prácticas concretas e impredecibles de los sujetos. Es imposible interpretar definitivamente el sentido de una práctica pues siempre surgirán nuevas formas y sentidos de los signos. De tal modo, no hay discurso, económico, sociológico o filosófico que pueda dar una explicación definitiva a la experiencia, las prácticas no pueden ser reducidas a un discurso. El sujeto se encuentra entre el signo y la decisión, esta última se constituye en el orden de lo dominante, lugar desde donde se constituye la hegemonía, la temporal estabilidad de sentido. De tal forma se crea una aparente estabilidad del sentido, un cierre efímero del signo. De esta manera es la institución la infraestructura desde donde se proveen las condiciones para asignar sentido, y de esta forma sustituir un signo por otro (López Cuenca, 2018).

Esta búsqueda por el sentido en las prácticas artísticas se puede entender en la medida en que, el artista es quien provee el signo

en forma de objeto artístico, y es el espectador quien debe de interpretar dicho signo. Ambos no se pueden desvincular de su contexto histórico, geográfico, y cultural, características que contribuyen a esa asignación de sentido e interpretación. Mientras tanto, son las instituciones que buscan instaurar una lógica en el sentido de las prácticas, estableciendo una estabilidad temporal del sentido, la cual no conduce necesariamente al consenso.

“Frente a la apropiación de los modos de hacer artísticos por parte del mercado como en su vínculo con otras formas de antagonismo, la práctica artística sigue operando bajo el principio de la indeterminación, algo en lo que no coinciden esos otros modos de hacer. No es que haya algo intrínsecamente político en toda forma de hacer arte el trabajo artístico, su disputa por el sentido, no tiene una dimensión representacional en la medida en que no tiene un objetivo definido ni puede declararse victorioso. Su victoria es la victoria de la indeterminación, la de mantener abiertas las posibilidades de que surjan otras prácticas y otros sentidos” (López Cuenca, 2018, p. 37).

Un ejemplo de un estudio que busca dar sentido a las prácticas artísticas en las investigación de Caroline A. Jones (1996), *Machine in the Studio*, el propósito del estudio es encontrar un balance entre el enfoque marxista en el que se posiciona la cultura como una forma más hegemonía del capitalismo, y la ideología en la que el arte existe en una estética privilegiada, dentro de una esfera elitista, que refleja las dinámicas internas de estilo, influencia, o genio artístico sin tomar en cuenta discursos de poder, en lugar de esto se intenta generar una lectura abierta en la que se estudia un producto culturalmente complejo que se construye socialmente. En resumen, lo que la autora busca es explicar la retórica masculina de unió durante un largo periodo a una estética industrial del arte Estadounidense en 1960, y como esta afecto la construcción cultural del artista en el estudio.



PRÁCTICA ARTÍSTICA



No hay algún pensador significativo para los tiempos modernos que no considere el arte algo excepcional, desde Shaftesbury, Friedrich Schiller y G.W.F. Hegel, John Dewey, Theodor W. Adorno o Clement Greenberg. Ellos comprendían el arte no solo como una experiencia agradable o la expresión de la belleza o el resultado de genialidad. Durante el siglo XVIII se le otorga al arte la responsabilidad de conmocionar a los individuos y se le consideraba un ente capaz de despertar a la gente de su ignorancia y subjetividad. Esta condición de ser del arte marcó la noción de arte moderno, las vanguardias artísticas se caracterizaban por su capacidad para desvincular, criticar y modificar la sociedad en la que se encontraban inmersas, esta pretensión transformadora del arte es un rasgo distintivo de su fuerza emancipadora (Cuenca, 2012).

Es en Europa durante el esplendor del capitalismo industrial y la conversión de la población en fuerza de trabajo, que tanto la práctica del arte, cómo la figura del artista se manifiestan como disrupción del orden y de las formas de hacer de la lógica productiva. Es esta transgresión de lo establecido y la posibilidad de transformación y cuestionamiento de la hegemonía que vuelve al arte políticamente relevante y socialmente admirable o cuestionable. Conforme avanzó el siglo XX la técnica artística poco a poco se volvió indistinguible de las técnicas de producción industrial, un ejemplo de ello es el trabajo de: Marcel Duchamp, Andy Warhol, Robert Smithson o Sol le Witt, por mencionar algunos.



¿Quién hace el arte y como se hace?

¿De quién es la labor implícita en el
objeto artístico?

¿Cuál es el resultado de la división
de labores?

¿Es solamente el artista quién tiene
la capacidad de significar la labor
de los demás, delegando trabajo y
apropiarse de los resultados?

¿De que forman influyen las
condiciones materiales de
producción en el resultado final de
la obra?

Como fruto de estas variaciones en los modos de hacer en el siglo XX, el trabajo del artista se ha transformado con la expansión de las industrias creativas y la cultura como bien de consumo del siglo XXI. Es entonces que se difuminan aún más los límites entre las posibilidades del arte para crear de un modo no contemplado por las lógicas de capitalización. A finales de la década de los 60 se genera una transformación en la forma de hacer arte. Jones (1996) describe como a partir de la mecanización del estudio, comienza con la transformación que propone Andy Warhol, sugiriendo que el quería convertirse en una máquina productora de arte, es así como comienza “la fábrica” su estudio en el cual se realizaba producción artística en serie, y mediante la asistencia de diversas personas. Marcando un comienzo para cuestiones del mundo del arte que generarían controversia, como la autoría y la autenticidad de una pieza que es producida en serie, y no necesariamente por las manos del artista. Entender la forma en que el discurso de estos artistas dominó la narrativa de su tiempo permite comprender por que siguen siendo discursos dominantes al día de hoy.

Este cambio de panorama en la producción artística propone un nuevo objeto romántico, enraizado en las nociones románticas del arte del siglo XIX, cambiando la mirada del artista masculino y solitario en su estudio, hacia lo sublime de la tecnología. A partir de este cambio se presenta lo que se le podría llamar: post-estudio (señalado por Robert Smithson), origen del arte posmoderno. Con la llegada del internet la producción del arte cambia radicalmente, poniendo en cuestión diferentes aspectos fundamentales para el quehacer y las nuevas ecologías del trabajo artístico, como la apropiación, los derechos de autor, la colaboración, y los espacios comunes, entre otros aspectos.

Para puntualizar lo mencionado en el párrafo anterior se puede tomar como referencia el texto del Dr. López Cuenca (2016) Los Comunes Digitales, Nuevas Ecologías del Trabajo Artístico, donde señala cómo en las últimas décadas con la articulación del internet y la economía compartida los artistas cuentan con nuevos medios para crear comunidades recíprocas sin la finalidad de lucrar o de producir mercancías, cuestionando los métodos capitalistas en los cuales se acumula capital a partir de la explotación de la fuerza de trabajo asalariada, un ejemplo de crítica hacia este aspecto de la economía actual es el proyecto del artista mexicano Carlos

Amorales, Flames Maquildora, que en el año 2002 se presento en la South London Gallery, en este, se le pedía al visitante que cortara patrones para zapatos a partir de laminas de vinil, simulando el trabajo que se realiza en una maquiladora, la pieza proponía una crítica hacia la explotación laboral, en la cual el participante en realidad no estaba realizando una producción de zapatos pero una labor artística, bajo el slogan con el que se presentaba la obra: “Work for Fun, Work for Me“.

El arte de las ultimas décadas se ha generado a partir de una extensa variedad de modos y procesos de producción, existe un amplio abanico de posibilidades al decidir el modo de trabajo que es mas conveniente para el artista, decidiendo cómo, con quién, y con que herramientas trabajar, estas decisiones dependen de la naturaleza de la obra, la formación profesional, el tópic a tratar, las herramientas disponibles o simplemente la preferencia e interés del artista así como su inclinación hacia la experimentación o hacia lo que le es familiar.



09-11/2002
SOUTH LONDON GALLERY

SLG 5

PROVIDING A PROGRAMME OF CONTEMPORARY EXHIBITIONS, LIVE ART EVENTS, WORKSHOPS AND TALKS
65 PECKHAM ROAD LONDON SE5 8UH ADMISSION FREE
INSIDE: COMMISSIONED PAGES BY THE ARTISTS IN '20 MILLION MEXICANS CAN'T BE WRONG'

**EXHIBITION 20 MILLION MEXICANS CAN'T BE
WRONG: FRANCIS ALÿS, CARLOS AMORALES,
TERESA MARGOLLES, VICENTE RAZO, PEDRO
REYES, SANTIAGO SIERRA, MELANIE SMITH
LIVE ART FRANKO B**

WHICH ART MAG WAS WORST FOR WOMEN LAST YEAR?

Flash Art	20%
Artforum	30%
Artnews	20%
Artforum	20%
Art	10%

Guggenheim

HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0



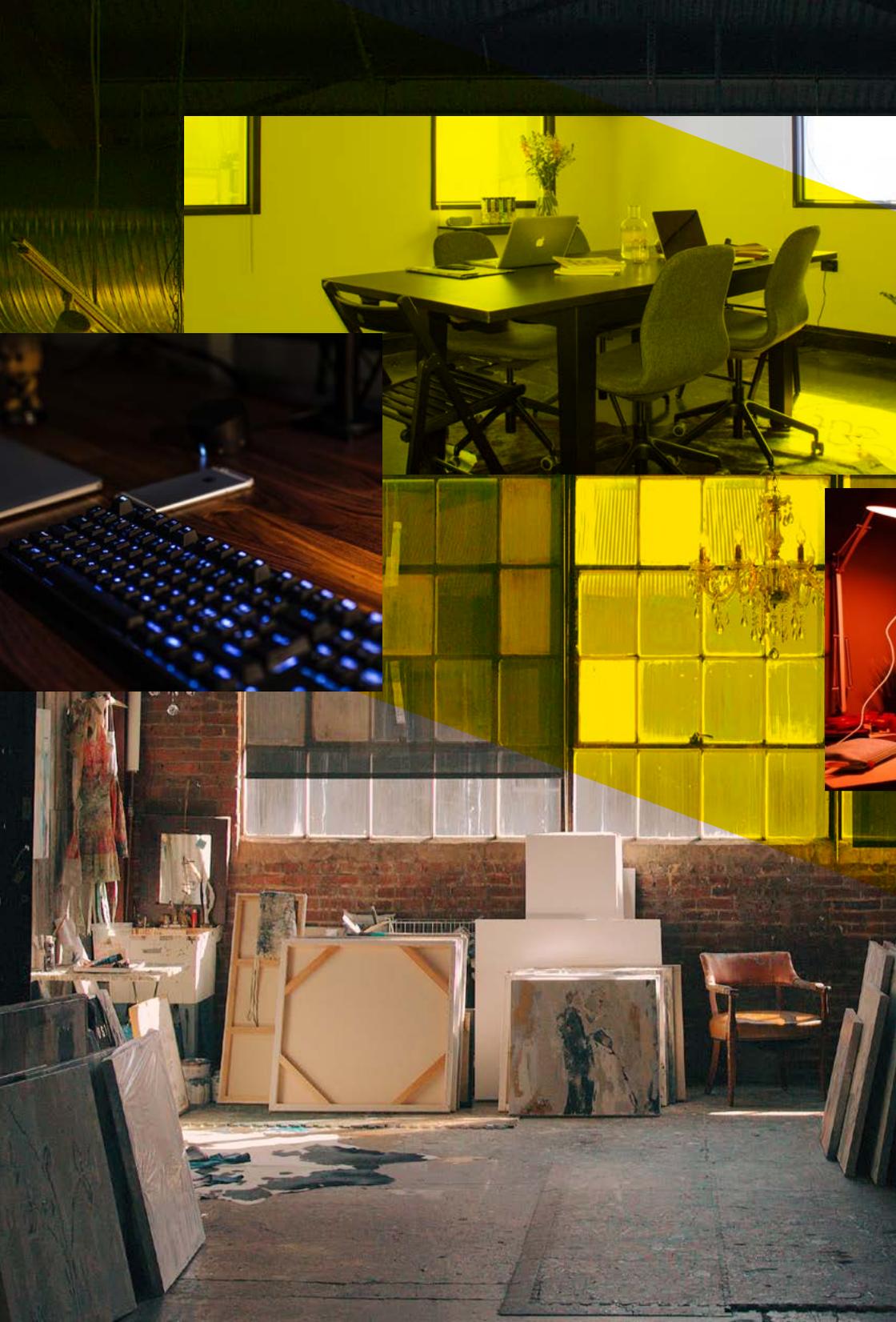
WHICH ART MAG WAS WORST FOR WOMEN LAST YEAR?

Guggenheim

AT LAST! MUSEUMS WILL NO LONGER DISCRIMINATE AGAINST WOMEN AND MINORITY ARTISTS.*

*Under the Civil Rights Act of 1964, it is illegal for businesses to discriminate on the basis of race, color, or religion. The same law also prohibits discrimination on the basis of sex. Source: Guggenheim, 1971-1972, p. 102.

Guggenheim





EL ESTUDIO

Lugar de trabajo artístico

Por lo general el trabajo artístico se realiza en un estudio, lugar donde el artista encuentra las herramientas, el espacio y medios necesarios para realizar su trabajo. El estudio del artista es un espacio dotado de signos que comunican aspectos particulares e importantes en relación con el trabajo del artista, dichos signos proporcionan una apertura hacia el entendimiento de su trabajo y obra. El estudio se convierte en la representación de la psicogeografía del artista, (entendiendo psicogeografía como la definió La Internacional Situacionista en 1958, (León, 2015, p. 7) “estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”). En este sentido, la geografía pasa a ser algo propio del individuo, un paisaje psicológico, puesto que tanto las vivencias materiales como las propias experiencias afectan su forma de entender el territorio.

Jenny Sjöholm, investigadora de la política y las geografías del arte contemporáneo, la práctica artística y el trabajo cultural, en su artículo: *The art studio as archive: tracing the geography of artistic potentiality, progress and production* (2013) Argumenta que a pesar de que las prácticas artísticas, sitios, modos de producción y expresión se encuentran bajo un constante cambio, y de que la producción artística es constantemente fragmentada, temporal y en estado precario, el estudio es un instrumento importante para la producción de arte contemporáneo. El estudio representa una serie de colecciones, pistas y rastros del trabajo, no es solamente un lugar donde labora, sino un sitio donde almacena sus recursos creativos y el conjunto de sus elementos contribuyen a la identidad del artista. En su investigación cualitativa sobre el estudio de artistas contemporáneos, Sjöholm propone que el estudio cumple tres funciones primordiales para la práctica artística: coleccionar, categorizar y archivar. Coleccionar como una acción de agrupar objetos que le sirven como referencia para futuros proyectos, y narrativas. La categorización procede a las actividades de investigación, identificación, orientación, y preparación de ideas y materiales, estas acciones pueden involucrar trabajo fuera del estudio. A través de este proceso de reflexión es que la práctica artística se vuelve inteligible y comunicable al resto del mundo. Finalmente, archivar corresponde a la acción en el espacio que da sentido a las dos partes del proceso mencionadas anteriormente. El archivar dentro de la práctica artística involucra la exploración de

objetos pero también de eventos en el arte moderno, la filosofía o la historia.

Por lo general no se estudian o se comparan las prácticas dentro del estudio del artista, los documentos no publicados sobre, provenientes de archivos de galerías, textos, videos documentales por y sobre estos artistas, además de entrevistas personales, textos por terceros sobre el trabajo de los artistas, son recursos que se pueden utilizar para concretar lo que se conoce de las prácticas y los estudios como espacios de trabajo, mediante esta información es posible contraponerse a lo que socialmente se ha construido, como lo hace Jones (1996) en su libro *Machine in the Studio*, con el objetivo de comprender lo que se decía y entendía acerca estos espacios de producción y sus prácticas, teniendo siempre en mente que no se puede llegar a la verdad completa. La forma en que los artistas se presentan a si mismos como jefe, administradores, ejecutivos, o agentes a escala industrial se relaciona en las percepciones que se recogen socialmente.

Para observar como este espacio de producción ha evolucionado y cambiado a lo largo de la historia, se puede considerar el año de 1939, momento en que inicia la Segunda Guerra Mundial, evento que impulsa a diversos artistas Europeos a emigrar a los Estados Unidos de América, de tal forma la ciudad de Nueva



York se convierte en el nuevo centro de producción de arte. Durante los años 40 se comienza a gestar un nuevo movimiento pictórico, llamado Expresionismo Abstracto, o Escuela de Nueva York. Se caracterizaba por obras en grandes formatos con el fin de difuminar los límites del cuadro ante el espectador, mediante trazos gestuales y una eliminación del dibujo figurativo buscando dejar a un lado la jerarquía en las distintas partes de la composición. Otra característica importante de este movimiento tiene que ver con el momento y espacio de producción de la obra, la cual se distingue por el aislamiento del artista en su estudio, espacio de expresión para el interior del creador. En el libro: *Machine in the Studio, Constructing the Postwar American Artist*, la autora Caroline A. Jones (1996) presenta un panorama de la transformación del estudio como espacio de trabajo del artista, durante los años 60.

En el último capítulo de su libro Jones estudia la historia de la máquina en el estudio, la sublimidad tecnológica después de 1968 en el discurso post-estudio planteado por Smithson y sus críticos, tomando en cuenta los movimientos en desarrollo como el performance, el arte ambiental, el arte conceptual, y otras formas de producción que no requerían de un estudio y caracterizaron el periodo posmoderno. Se contrasta la función del estudio aislado como un modo de expresión moderna contra las críticas posmodernas que cuestionan la noción de autoría dentro de los estudios expandidos del final de la década de los 60, en donde la mediación tecnológica tiene un rol fundamental para comprender la producción artística.

En conjunto con la forma en que la función del estudio se transformó se involucraron los procesos de colectivización tanto de la práctica como de la obra de arte. Gestando relaciones sociales mediante intervenciones mediáticas, instalaciones y performances. Tales modos de hacer se articulan de una forma sin jerarquías e igualitaria, la cual depende del trabajo colaborativo. De este modo, como menciona López Cuenca (2016, p. 33) sobre la reflexión de John Roberts, el contenido colaborativo del trabajo compartido viene a ser un modo distinto de producción mediante el que se subordina la identidad y la voluntad del artista a la del grupo.

El artista ya no trabajaba como un ser aislado en el estudio, sino que requiere de una serie de colaboradores necesarios para llevar a cabo su trabajo y al mismo tiempo se comienza a reconocer el trabajo artístico como una labor productiva de bienes, puesto que los artistas comienzan a apoyarse en arquitectos, diseñadores e ingenieros, para realizar sus proyectos. Los estudios se vuelven un espacio de reunión, donde los individuos involucrados dialogan, e intercambian ideas. Además de la cantidad de personas implicadas en producción del arte, otro cambio revolucionario son las herramientas tecnológicas que vuelven posible la creación de objetos artísticos, se incorporan las computadoras como dispositivo de producción industrial y cultural.

La teoría del arte relacional de Nicolas Bourriaud (2006) en su texto, *Estética Relacional* sostiene que frente a cualquier obra de arte, podríamos preguntarnos qué clase de modelo social produce, descontextualizando la tarea política del arte. Afirmando que las obras no se producen con la finalidad de proponer realidades imaginarias, sino que tienen como objetivo la construcción de modos de existir o modelos de acción dentro de la realidad existente, aquí el artista decide desde que escala quiere insertar su trabajo. El propósito del arte relacional es generar conexiones afectivas entre los individuos, y de esta manera transformar las relaciones sociales estandarizadas a partir del tardo capitalismo.

El artista crea su propia mitología en torno a su espacio de trabajo, que se vuelve el lugar de producción artística. La narrativa de este mito depende de cómo se percibe al individuo, como vive, y que tipo de trabajo produce. En su ensayo: *Studio and Cube, On the Relationship, between where Art is Made and Where art is displayed*, O'Doherty, (2007) desarrolla la forma en que se ha construido a la mitología del artista y su trabajo en torno a su espacio de producción, y como estos espacios han contribuido a la manera en que el arte se exhibe, mediante diversos ejemplos de la historia de la pintura y escultura. Afirmando que los espacios obtienen significado de sus relaciones sociales y de su uso, y que ambos aspectos son susceptibles al cambio. En cada espacio de producción o estudio se encuentra una ideología, derivada de estas relaciones sociales, las cuales hacen posible la lectura de un espacio a manera de textos que son tan reveladores como las propias obras de arte.

En su conclusión, O'Doherty, (2007, p. 38) propone que hay un trío de fuerzas presentes en el estudio del artista que definen su naturaleza y al mismo tiempo influyen sobre las nociones modernas de museo y galería. La primera es la mitología del artista, como creatura involucrada en el misterioso quehacer de la creación, cuyo resultado se vuelve un fetiche para la burguesía, mediante el cual el público reconoce el poder de la obra de arte pero al mismo tiempo delimita su potencial. En segundo lugar se encuentra la transferencia del misticismo del artista hacia el espacio fecundo del estudio, en un proceso auto-reflexivo que promueve la noción de la autonomía del arte que después se transfiere a la galería. Finalmente se tiene el reductivo "studio

povera“, un espacio blanco y limpio, bien iluminado, que contribuye a los espacios modernos en donde se exhibe el arte .

La narrativa de los artistas en relación con su proceso puede ser o no precisa, pero la forma en que se genera dicha narración puede determinar el sentido de identidad del artista, y por consecuencia informar sobre su camino recorrido y por recorrer. El artista no trabaja en un vacío, pero construye narrativas estratégicas de sí mismo, utilizando figuras o temáticas tanto históricas como contemporáneas que pudo haber encontrado por casualidad o a través de su trabajo. (Fortnum & Smith, 2007)

Dichas narrativas se deben de estudiar de forma crítica ya que pueden revelar más información.

En primer lugar permite traer a la superficie los aspectos del trabajo que siempre han sido dominantes, pero por lo general no se perciben. Y en segundo lugar permite integrar herramientas metodológicas desde una posición central. De tal manera es posible entender cuestiones de género y sistemas de poder que operan en la institucionalmente mediada experiencia del arte. Por lo tanto esto permitirá un mayor disfrute de estos complejos artefactos culturales.

El estudio se vuelve el paisaje en el cual el artista se desenvuelve solo o acompañado, dentro de este espacio se encuentran diferentes componentes fundamentales para llevar a cabo su práctica. Sarah Trigg en su investigación: Studio Life (2013) considera seis categorías: Mascotas (reliquias de obras que no se materializaron), objetos coleccionados, herramientas improvisadas, rituales (sistemas de creencias, supersticiones o simples hábitos cotidianos), residuos (los sobrantes del trabajo) y hábitat (aspectos físicos que se quedan después de que el artista se va del estudio).

Este trabajo es un ejemplo de cómo el trabajo artístico esta compuesto y realizado por diversos aspectos tanto internos como externos al artista, de tal manera que todos estos se entrelazan para actuar sobre el resultado final de la obra.

Para comprender mejor el rol que el estudio juega en la producción del arte contemporáneo se puede retomar la definición que Jenny Sjöholm (2013) propone en su artículo: The role of the art studio in contemporary artistic production.

El estudio es un espacio de involucramiento material, dónde una gran parte de la práctica metodológica se basa en recurrir al trabajo manual. Espacio en el cual los artistas practican su oficio hasta que el conocimiento se vuelve una habilidad incorporada y el acto físico de hacer se vuelve secundario. La experimentación y la creatividad en el estudio dependen de una compleja tensión entre el conocimiento de prácticas de contemplación y elaboración, pensamiento crítico e involucramiento corporal, instrucción e improvisación, de tal forma que el estudio se convierte en un laboratorio personal.



¿QUÉ ES EL TRABAJO ARTÍSTICO?



Para Marx, la práctica es la acción del hombre sobre la naturaleza, acción que no solo transforma a esta, sino al hombre mismo, este poder de transformación y producción se manifiesta en el trabajo humano y en el arte. En sus *Mauscritos Económicos y Filosóficos*, Marx (1844), parte de un análisis de la fenomenología del Espíritu de Hegel, para explicar la enajenación (empobrecimiento o pérdida de la esencia humana, la cual aparece cuando el trabajo en lugar de elevar al hombre sobre su ser natural, cambia en virtud de la propiedad privada y los medios de producción), rompiendo con la relación abstracta del sujeto y el objeto, sustituyéndola con un plano real, en el cual las relaciones del hombre y la naturaleza se encuentra condicionadas por las relaciones económico-sociales.

Las relaciones entre el hombre y la naturaleza se desarrollan a tres niveles:

- Mediante el trabajo, el hombre transforma la naturaleza, creando objetos para satisfacer sus necesidades materiales – el hombre se apropia de su ser universal, como hombre total.
- El hombre crea conforme las leyes de la naturaleza
 - asimilación artística del mundo – construye la cultura , ser social.
 - Asimilación teórica del mundo – construye la ciencia

Para llegar a la concepción del hombre, como afirmación de lo humano mediante el proceso de creación, se basa en la concepción hegeliana de la objetividad y de la relación objeto-sujeto sobre una base histórico-social. En tanto que siendo el trabajo la esencia en el “ser del hombre“, pero el trabajador no es nada ya que su enajenación se origina de su esencia, la relación entre objeto y sujeto inmersos en una sociedad capitalista. La enajenación en este sentido se produce como una pérdida degradada de lo humano.

De acuerdo con Julio C. Neffa (2003) en su estudio sobre el trabajo humano, el trabajo se podría definir como la actividad realizada por una o varias personas, orientada hacia una finalidad, la prestación de un servicio o la producción de un bien (que tiene una realidad objetiva y exterior al sujeto que lo produjo), con una utilidad social: la satisfacción de una necesidad personal o de otras personas. Poniendo en acto sus capacidades y no solamente sus dimensiones fisiológicas y biológicas, dado que al mismo tiempo que soporta una carga estática, con gestos y posturas despliega su fuerza física, moviliza las dimensiones psíquicas y mentales.

La labor artística se diferencia de otras formas de laborar, no por su ser inmaterial, pero por su ambigua relación hacia las condiciones hegemónicas de producción en el tiempo dado (Cuenca, 2012, p. 12).

De acuerdo con Hegel, gracias al trabajo, el hombre cobra conciencia de su realidad, y se reconoce en sus propios productos. No obstante desde la economía política moderna, las relaciones sociales se fundamentan en la sociedad privada burguesa, donde los productos del humano dejan de ser un espejo, y se vuelven extraños. Sin embargo esta concepción Hegeliana del trabajo, permite a Marx establecer una serie de criterios para la estética. Bajo esta noción de trabajo, la creación artística aparece como un trabajo de nivel superior, con un alto grado de objetivación y de expresión del hombre en los objetos exteriores (Vázquez, 1961).

Tomando en cuenta las condiciones mencionadas en los apartados anteriores, el trabajo artístico se podría definir cómo:

Una actividad humana de tiempo indeterminado que requiere de una serie de procesos físicos e intelectuales, que precisan de toma de decisiones, con la intención de objetualizar lo humano, plasmándolo de manera sensible en la materia. Generando como resultado una práctica social con una ambigua relación hacia las condiciones hegemónicas de producción en el tiempo dado. Que al mismo tiempo tiene como objetivo encontrar nuevos sentidos de interpretación de signos que forman parte del contexto socio histórico de las condiciones materiales de producción.

El producto estético solo puede satisfacer necesidades espirituales, esa necesidad humana de expresión y afirmación del hombre. La obra de arte puede darse cuando el trabajo ha elevado la propia naturaleza humana, liberándose de la opresión de la necesidad física, es entonces que le hombre trata de satisfacer necesidades propiamente humanas.

Se considera trabajo artístico al proceso que parte desde la concepción de una idea, su investigación, la realización de pruebas, experimentación, la ejecución, revisión, y edición, hasta su inserción dentro de las instituciones correspondientes. El arte rara vez se presenta o se entiende como un trabajo que surge de una constante lucha con la toma de decisiones, que involucra ideas, materiales, manipulación física, técnicas, habilidades y juicios.

Lo que generalmente se observa es el resultado final (Whiteley, 2007). Michael Jarvis, (2007) en su artículo, *Articulating the Tacit Dimension in Artmaking*, expone como la forma de trabajar de los artistas de manera exploratoria, intuitiva y a menudo caótica puede enmascarar las cuidadosas metodologías en torno a la práctica, donde las ideas se conciben, trabajan, descartan, adaptan y modifican. Este proceso que se lleva a cabo a lo largo del tiempo va en contra de la popular mitología donde el artista repentinamente llega a una gran idea o al punto clave conceptualmente, llevándolo a consecuencias revolucionarias.

El trabajo artístico requiere de una serie de habilidades que el artista, adquiere a través de la práctica, así como de su formación profesional o académica. La destreza, y dominio de la técnica son aspectos fundamentales para la producción artística. Claxton & Atkinson (2000), definen la destreza como: Una maestría irreflexiva de dominios complejos pero familiares, lo cual aplica a la forma en que los artistas demuestran maestría dentro de un contexto de rutinas, procedimientos y repertorios. Relacionando la intuición con la experiencia, argumentan que la intuición tiene que ver más con el extraer

significado de una base de datos tacita de la propia experiencia, que con la racionalización.

Este tipo de labor puede ser realizado por una persona o en forma colectiva. El fruto de esta labor por lo general resulta en la generación de relaciones sociales, sin embargo es importante cuestionar uno de los aspectos que John Holloway (2010) propone, e ir mas alla de la cosificación del objeto y comprender la obra de arte como una forma de hacer relaciones sociales, o como las formas de existir de la subjetividad social de los seres humanos.

**Desde esta perspectiva,
es entonces que se vuelve
significativo cuestionar la
condición excepcional del
arte, cuestionar el producto
de la labor artística como la
externalización de la consciencia
del artista y su reflexión en
torno a la condición humana y
el funcionamiento de su medio
ambiente.**

ART



Existen una serie de categorías que se utilizan para etiquetar las diferentes manifestaciones del arte contemporáneo, de acuerdo a estilos: funk, color field, neo-dada, post painterly abstraction, pop, minimal, hard edge, specific objects, op, performance, conceptual, concrete, process, earthwork, pattern, decoration, bad painting, new image, graffiti, neo-geo, neo-expressionism, energism, post-minimalism, maximalism, apropiacionism, etc. Esta serie de etiquetas que se utilizó para nombrar las nuevas producciones son útiles ya que ayudan a describir y a organizar la producción artística de la época. No obstante, existieron otra serie de cambios con un orden más profundo dentro de las construcciones sociales y prácticas de los artistas y los objetos producidos. Estos cambios se insertaron en el estudio y se reflejaron en un contexto más amplio, de cambios hegemónicos en la economía y la política, donde industrial y culturalmente Europa fue desplazada por Estados Unidos.

Debido al incremento de las herramientas tecnológicas para la producción creativa el diseño ha incorporado las características de la obra de arte

(rareza, distribución en galerías, trabajo sistemático de comunicación-promoción). Aparece también como esfera de productos en serie y ofrecidos como piezas raras. Actualmente en el capitalismo artístico permea en distintos ámbitos de las denominadas industrias creativas; los desfiles de modas, el hiperespectáculo, la arquitectura, la escenografía, la moda, la dirección artística, los desfiles, entre otras formas, se conciben como un performance, una narrativa, un concepto que se teatraliza, mezclando el marketing y el arte, la diversión y el show-business (Lipovestdky, 2014, p. 210).

Además del diseño, la comunicación es otro ámbito que se ha apropiado de mecanismos del arte, tratando de apelar a los sentidos de los espectadores. Cualquier ocasión es buena para desplegar marcas, transformando muros con paneles espectaculares, video mappings, animaciones, proyecciones con efectos especiales, juegos de iluminación, pirotecnia ferial y musical, cualquier razón es buena para hacer una escenografía, con el objetivo de conseguir hipervisibilidad promocional.

Referencias Bibliográficas:

Bishop, C. (2005). *Installation Art*. London, UK: Tate Publishing.

Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Buenos Aires.

Claxton, G., & Atkinson, T. (2000). *The Intuitive Practitioner*. Buckingham & Philadelphia: Oxford University Press.

Cuenca, A. L. (2012). Artistic labour, enclosure and the new economy. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, (30), 4–13.

Fortnum, R., & Smith, C. (2007). The problem of documenting fine art practices and processes. *Journal of Visual Art Practice*, 6(3), 167–174.

Holloway, J. (2010). *Crack capitalism*. Pluto Press (UK).

Jarvis, M. (2007). Articulating the tacit dimension in artmaking. *Journal of Visual Art Practice*, 6(3), 201–213.

Jones, C. A. (1996). *Machine in the studio: Constructing the postwar American artist*. University of Chicago Press.

Lipovestdky, G. (2014). La estetización del mundo. Anagrama.

López Cuenca, A. (2016). Los Comunes Digitales: Nuevas Ecologías del Trabajo Artístico (Primesa). México: Secretaría de Cultura/Dirección General de Publicaciones.

López Cuenca, A. (2018). La Creación Hoy: Perspectivas Posthumanistas (First Edition). México: Universidad de Las Americas Puebla.

Marx, K. (1844). Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Ediciones Colihue SRL.
Marx, K. (1867). Capital volume 1 (Vol. 1). Lulu.com.

Neffa, J. C. (2003). El trabajo humano. Contribuciones Al Estudio de Un Valor Que Permanece, 3.

O'Doherty, B. (2007). Studio and cube: on the relationship between where art is made and where art is displayed (Vol. 1). Princeton Architectural Press.

Paul, C. (2015). From Immateriality to Neomateriality: Art and the Conditions of Digital Materiality. 4.

Rios, D. A. (2019). Nuevas materialidades en la era digital. Retrieved April 21, 2019, from [ANTI] MATERIA website: <https://anti-materia.org/>

nuevas-materialidades-texto

Sarah, T. (2013). *Studio Life* (Firts Edition). New York: Princeton Arqchitctural Press.

Sjöholm, J. (2013). The role of the art studio in contemporary artistic production. CIND Centre for Research on Innovation and Industrial Dynamics.

Stiegler, B. (2009). The carnival of the new screen: From hegemony to isonomy. *The YouTube Reader*, 40–59.

Vázquez, A. S. (1961). Ideas estéticas en los Manuscritos económico-filosóficos de Marx. *Revista de Filosofía DIÁNOIA*, 7(7), 236–258.

Whiteley, N. (2007). Seeing what, how and why: the ARTnews series, 1953–58. *Journal of Visual Art Practice*, 6(3), 215–228.

ACERCA DEL

TRABAJO ARTÍSTICO CONTEMPORÁNEO

PROYECTO FINAL

Elba Cervantes López

Arte y Tecnología I
Dr. Gerardo de la Fuente Lara

Maestría en Estética y Arte
*Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla*



BUAP

