

El encanto y la miseria. Cultura artística y discriminación corporal¹

Charm and Misery: Artistic Culture and Body Discrimination

Nuria Peist

Universitat de Barcelona

RESUMEN

Las manifestaciones artísticas no solo pueden analizar y denunciar distintos tipos de violencias presentes en nuestra sociedad, sino que también permiten observar las tensiones y contradicciones que se producen dentro de la propia organización del campo del arte. En la primera parte de este estudio se aborda la historia de la configuración del espacio específico de lo artístico. Se analizan las instituciones, los agentes y las lógicas que estructuran este mundo particular, organizado en torno a recursos culturales que, en muchos casos, incorporan dosis significativas de elitismo y funcionan como una forma de capital. En la segunda parte, a partir de una serie de entrevistas, se examina cómo las y los trabajadores de este ámbito pueden sufrir una forma específica de discriminación corporal. El alto grado de circulación del capital cultural mencionado contribuye a generar violencias que se manifiestan en los cuerpos como exclusión, dominación y explotación, tanto económica como cultural.

PALABRAS CLAVES: Campo del arte, trabajo artístico, capital cultural, discriminación corporal, dominación, explotación.

ABSTRACT

Artistic practices not only have the capacity to analyse and denounce different forms of violence present in our society, but also allow us to observe the

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco de la Cátedra Extraordinaria Filosofía Social de la Discriminación Corporal (Inmujeres-UGR).

tensions and contradictions that arise within the very organization of the art field itself. The first part of the study addresses the historical configuration of the specific space of the artistic. It analyses the institutions, agents, and logics that structure this particular world, organized around cultural resources that, in many cases, contain significant degrees of elitism and operate as a form of capital. The second part, based on a series of interviews, examines how workers within this field may experience a specific form of bodily discrimination. The high circulation of the aforementioned cultural capital contributes to generating forms of violence that manifest themselves in bodies as exclusion, domination, and exploitation—both economic and cultural.

KEY WORDS: Art field, artistic work, cultural capital, bodily discrimination, domination, exploitation.

INTRODUCCIÓN

Vivimos en un mundo con distintos tipos de violencias. La práctica artística puede ser una herramienta para denunciar injusticias varias, logrando visibilizar abusos y discriminaciones. Muchas veces se consiguen expresar y analizar temas importantes que no fueron tratados en otros ámbitos, como el científico o el político. Una canción, una obra de teatro, un tejido, una pintura o una performance pueden servir para sensibilizar sobre un tema y promover cambios. Vista desde esta perspectiva, la cultura no se piensa ni como un reflejo pasivo de lo histórico social ni como un espacio de mero entretenimiento, encantamiento y evasión. Hay muchos ejemplos de diversa índole a lo largo del tiempo. Desde un artista que denuncia la corrupción y explotación que realizan las empresas que aportan dinero a las grandes instituciones artísticas europeas -Hans Haacke con *Le Must Reembrandt*- hasta una artista del colectivo indígena wichí que gana el primer premio en el Salón Nacional de las Artes de Argentina con una obra textil -Claudia Alarcón con *Resplandor del sol*².

Estos dos ejemplos nos advierten de la variedad de actividades culturales susceptibles de ser transformadoras. En el primer caso, se trata de denunciar a

² Claudia Alarcón, la primera artista wichí en recibir un premio en el Salón Nacional de las Artes. Disponible en <https://www.salta.gob.ar/prensa/noticias/claudia-alarcon-la-primera-artista-wichi-en-recibir-un-premio-en-el-salon-nacional-de-las-artes-87132>

las empresas que desarrollan prácticas laborales abusivas en África mientras que invierten en obras de arte hermosas, e incluso reivindicativas, de Europa y Estados Unidos. En el segundo caso, una artista y su entorno logran una presencia inusual de la artesanía indígena en el ámbito de la alta cultura más instaurada. En ambos, se visibiliza un sistema opresor: los abusos laborales encubiertos de grandes promotores culturales y la invisibilidad de determinados colectivos en el campo del arte. Estos dos ejemplos tienen en común que no solo muestran injusticias sociales y culturales sino que también extienden sus lógicas hacia el propio funcionamiento del campo del arte. Y de eso, en parte, vamos a hablar en este escrito. El mundo del arte no está compuesto tan solo de obras y artistas, es decir, de las intenciones que los artistas depositan en sus obras. Todo un entramado de instituciones, agentes y lógicas se entreteje para posibilitar la producción, circulación y consumo de lo que denominamos cultura artística.

Aquí nos interesan dos cuestiones de partida. Ser conscientes también de la manera en que el campo del arte muchas veces reproduce las opresiones de nuestro mundo. Y tomar en cuenta no solo la producción de las obras sino también las condiciones de trabajo de quienes las producen. Nos interesan en especial para relacionar el mundo del arte con un tipo de discriminación concreta que se produce en el mundo laboral: la corporal. Decíamos que vivimos en un mundo con muchos tipos de violencias. Una de ellas es la exigencia generalizada de un modelo físico que históricamente recayó sobre todo en las mujeres. Este modelo está relacionado con la delgadez y genera todo tipo de atropellos que intentaremos analizar. Primero, pensaremos las dos cuestiones de partida mencionadas: cómo el campo del arte reproduce condiciones de desigualdad de nuestro mundo y la importancia de considerar también las condiciones laborales de los artistas. Más adelante, lo relacionaremos con la discriminación corporal en el trabajo.

LA REPRODUCCIÓN DE LA DESIGUALDAD

No cabe ninguna duda de que la cultura puede ser una herramienta para el cambio social. Como vimos, las maneras son muy diversas. El arte que se suele denominar “político” o “crítico” consiste en denunciar acontecimientos abusivos y también en incidir en la realidad para cambiarlos (Manonelles, 2016; Peist, 2022). Pero la cultura en general también puede desarrollar prácticas muy diversas que colaboren con la integración, como el ejemplo de la artista wichí ganadora del gran premio de arte. Mencionamos la integración social porque la propia estructura del campo del arte muchas veces deja fuera

de sus fronteras a determinadas personas y colectivos. No se trata tan solo de prácticas discriminatorias concretas sino de la conformación de una lógica histórica que ya en su seno contiene dosis altas de elitismo cultural³.

Hay autores y autoras que estudiaron la conformación del campo del arte en Europa (Heinich, 2005; Moulin, 1997; Bourdieu, 1995; White, 1991). La Época Moderna trajo consigo la paulatina especialización del ámbito artístico. Una de las instituciones más importantes fue la Academia de Bellas Artes de París que abrió sus puertas en 1648. Allí, se unificó la teoría del arte, se regló la enseñanza artística y se otorgó la posibilidad a los creadores de formarse como profesionales frente al régimen de talleres anterior (Heinich, 1996). En el siglo XVIII, se multiplicaron las academias y las exposiciones temporales denominadas salones, surgió la crítica del arte, el mercado del arte burgués y maduraron disciplinas especializadas como la Historia del arte y la Estética. Todo este proceso contribuyó a que se desarrollasen lógicas específicas y a que las soluciones artísticas no dependieran en exclusiva de los encargos de la Iglesia, de la monarquía y de la nobleza. A finales del siglo XIX, el sistema académico fue reemplazado paulatinamente por una manera de organización plural relacionada con el arte moderno, más experimental y autorreferente. Este nuevo sistema estaba conformado por coleccionistas, críticos, marchantes, artistas y, un poco más adelante, museos de arte moderno y estudiosos y estudios cada vez más específicos y especializados (Peist, 2012).

Ambos momentos histórico-artísticos -el académico y el moderno- comparten un tipo de especialización que genera un cierto alejamiento de los códigos y las prácticas sociales de la mayoría de las personas. Pongamos un ejemplo conocido. Las pinturas que se exponían en las iglesias narraban historias religiosas que casi todos conocían, tanto los campesinos como los eruditos. Eso sucedía gracias a la tradición de transmisión oral de las historias religiosas que abundaban tanto fuera como dentro de los templos (Baxandall, 2000). Pero la casa del arte pasó de las iglesias y las residencias de las clases dominantes a los museos. Podríamos pensar en la cantidad de espacios expositivos públicos y gratuitos que están a disposición de la gente. No obstante, la asistencia a este tipo de institución no es masiva, o no es cotidiana sería más adecuado decir, porque no forma parte de las costumbres de cada día. El turismo es un tema aparte. También podríamos razonar que el arte más contemporáneo rompió con los muros de la institución museo, como efectivamente pasa con muchas

³ Andrea Fraser es una artista que presenta y analiza desde una perspectiva crítica el funcionamiento del mundo del arte. Obras paradigmáticas en este sentido son *May I help you?* (1991), *Little Frank and his Carp* (2001) y *L'1%, c'est moi* (2011).

prácticas artísticas actuales. Pero muchas veces la frontera no es física sino simbólica. Vamos a explicarnos.

A la realidad histórica de la conformación del campo del arte que presentamos, tenemos que agregarle dos cuestiones importantes: el tipo de subjetividad, de individuo, que acompaña este orden institucional y cómo se conforma un mercado con unos valores tanto artísticos como humanos específicos. Respecto a lo primero, con el tiempo se va desarrollando lo que comúnmente se denomina “vida de artista”. Cuando la labor artística se efectuaba en el taller y estaba reglada por los gremios, los artistas formaban una comunidad inserta en la sociedad de cada época y lugar. Aunque hay diversos casos en la Antigüedad y en la Edad Media europea que atestiguan que ciertos artistas eran valorados por su pericia y genialidad, este tipo de vida no conformaba una manera de ser ni mayoritaria ni asentada en el orden social (Burke, 2015; Wittkower, 2010). Con las academias y más adelante con el sistema del arte moderno que explicamos, se conforma un tipo de sujeto que es percibido y se autopercibe como especial, creativo y, lo que es más significativo, marginado de la sociedad (Peist, 2024). En *L'élite artiste*, Nathalie Heinich explica que esa actitud y esa posición social pareciera en parte heredada del orden aristocrático del antiguo régimen: unos pocos individuos que se creen muy especiales. Y que esa elitización de la cultura se justifica en parte por la postura de marginación de personas que se presentan como injustamente incomprendidas (Heinich, 2005).

Este tipo de artista tiene un lugar muy especial en nuestra sociedad actual. Lo creativo, único, auténtico se sigue premiando y los criterios de vanguardia siguen siendo rectores en los espacios de creación. Hay casos que intentan romper con esta figura, pero muchas veces se trata de ejemplos aislados o de intenciones que rara vez actúan de manera efectiva en el orden de las prácticas culturales contemporáneas. Volvamos a nuestra artista wichí. Su reconocimiento es un modelo que nos inspira, pero que está lejos de ser una norma de integración mayoritaria. ¿Quiere eso decir que se trata de un acontecimiento baldío? No, de ninguna manera. Quiere decir que los casos particulares no deben nublar el entendimiento respecto a la forma en que el campo del arte sigue dejando afuera a todos esos sujetos que no se presentan ni se perciben como distintos y especiales (Passeron, 2003). Y a la vez, esos casos particulares son los que nos pueden ayudar a iluminar las posibilidades de transformación al menos parcial de estos modelos de discriminación.

Dijimos también que estas maneras individuales de ser artista se desenvuelven en unos mercados específicos. Los agentes ya los conocemos: artistas, críticos, profesores universitarios, escritores, galerías, museos, subastas, coleccionistas y marchantes siguen operando hoy para seguir sosteniendo lo que se denomina

el campo del arte legitimado. Existen múltiples espacios que funcionan de maneras alternativas, con mayor o menor éxito, pero que no siempre se insertan de forma plenamente democrática en la sociedad. Lo que permanece igual es la idea de que lo extraordinario, lo creativo, lo distinto es lo que debe conformar la cultura más auténtica. Muchos espacios alternativos reproducen esta lógica, no porque la defiendan, sino porque es muy complejo no repetir comportamientos que están arraigados desde hace tanto tiempo. Agentes, instituciones, razonamientos y relaciones dieron lugar a dos tipos de mercados culturales. Pierre Bourdieu los denomina “subcampo de gran producción” y “subcampo de producción restringida” (Bourdieu, 1995: 322). Es decir, un tipo de cultura mayoritaria, muchas veces criticada, y un tipo de cultura minoritaria, que es la que se suele llevar todas las alabanzas.

Y en este “subcampo de producción restringida”, de unos pocos para unos pocos, circula un capital que no es económico sino cultural. Un tipo de cultura que se valora más que otra conforma un capital. Porque con su acumulación no solo se consiguen cosas, sino que también se jerarquiza la sociedad. Para precisar lo que significa capital cultural lo diferenciaremos de recurso cultural. José Luis Moreno Pestaña explica que un recurso es un bien que puede enriquecer la vida de las personas. (Moreno Pestaña, 2023; 2021; 2020). Ser creativo, tener una colección de discos, asistir a museos, ir a conciertos... son recursos culturales que la gente posee y que pueden aportarle calidad de vida, buenas relaciones con los otros, mejoras en otros ámbitos de su existencia, una sensibilidad para con los demás, etc. Un recurso se transforma en capital cuando adquiere un predominio que no merece en espacios que no le corresponden y así colabora a generar relaciones de dominación con los otros. Si una persona aprovecha sus conocimientos y experiencias culturales para, sin justificación, sentirse mejor que la gente que la rodea, para beneficiarse de ese recurso con el objetivo de desempeñar una labor que no lo precisa y que imposibilita el acceso de otras personas preparadas, está imponiendo su tipo de cultura a otras y estableciendo jerarquías excluyentes.

Para que esto suceda, tienen que existir modelos de excelencia que, sin razones objetivas, se impongan como mejores que otros. Volvamos al campo del arte. Su conformación generó un tipo de sujeto que se siente elevado porque posee un tipo de cultura que es la más valorada. Eso no implica de ninguna manera que esa cultura sea mala, incorrecta en su totalidad y deba suprimirse de la historia de la humanidad. Nadie se atrevería a pedir, por ejemplo, que Miguel Ángel desapareciera de los libros, las clases y las exposiciones de arte porque representa ese tipo de artista atribulado que se adelantará al concepto tan criticado del genio romántico. Lo que sí se puede pensar es que ese modelo no sea el único posible, sino que pueda convivir con otros patrones culturales en condiciones de igualdad. Tal vez sea esto una quimera, pero de eso se trata, de

precisar qué es lo que hace tan difícil integrar espacios, prácticas y personas al ámbito de la cultura más legitimada. La clave está, repetimos, en la idea de modelo único que se capitaliza generando exclusión, dominación y explotación, como veremos más adelante.

Aparquemos un momento el concepto de capital cultural y pensemos en otros tipos de injusticias y violencias que operan en el ámbito artístico. Además de la denuncia respecto a las condiciones de desigualdad de nuestro mundo, es preciso considerar en qué condiciones materiales y simbólicas se desenvuelve la práctica artística. Prestar atención al ámbito de la producción – los artistas y la elaboración de obras de arte– conlleva un riesgo: olvidar la cantidad de agentes que median entre obra y público y descuidar también las condiciones de recepción de las obras. Pero colabora a tomar en cuenta no solo al artista haciendo su obra sino también a las condiciones laborales que acompañan su producción. Hay un mito muy extendido, que tiene siglos de existencia, y que se funda en que el artista trabaja solo gracias a la inspiración, que no necesita ningún tipo de normas o reglas y que es recomendable no asociar lo material a su trabajo inspirado. Esto provoca muchas consecuencias muy perjudiciales. Una de ellas es que no se reflexiona y poco se legisla sobre los derechos y deberes laborales de este tipo de trabajo. La UNESCO realizó un informe en el que advierte de lo precaria de esta situación, que se agrava especialmente en países más marginados y entre las mujeres artistas (*Cultura y condiciones laborales de los artistas. Informe UNESCO*, 2019).

Esta falta de normatividad provoca que los artistas trabajen en condiciones muy precarias. Pero para entender por qué es un trabajo tan deseado a pesar de su altísimo coste laboral hay que volver a la noción de capital cultural. Como se trata de ámbitos con una marcada circulación de este tipo de capital tan valorado en el conjunto de la sociedad, se aceptan las malas condiciones laborales a cambio de un rédito simbólico: el que otorga ser parte de un espacio de élite que se percibe marginado de las lógicas sociales del mundo ordinario. Aquí se producen entonces dos tipos de violencias. La exclusión y discriminación que sufren los colectivos automáticamente excluidos de este espacio de distinción y la realidad laboral deplorable a la que se ven sometidos los que pertenecen a él. Es momento de centrarse ahora en la relación que hay entre el capital cultural y la discriminación corporal.

LA CULTURA EN EL CUERPO

La cultura no está solo compuesta de prácticas culturales (ir a museos, escuchar música, asistir al teatro, leer...) y de obras artísticas (canciones, pinturas, performance, cómics, libros...) más o menos reconocidas y valoradas, sino también de múltiples actividades cotidianas: la forma en que nos presentamos a los otros -tanto física como intelectualmente-, la relación con nuestro trabajo, el vínculo con la comida, el tipo de actividad física que hacemos, el orden de nuestro día a día, en definitiva, las formas del comportamiento que nos permiten organizar nuestra vida social (Cuche, 2007)⁴. Tanto las prácticas culturales como las obras de arte y las actividades cotidianas funcionan como recursos que tienen las personas y que les permiten desarrollarse y manifestarse como seres humanos. No obstante, tal y como explicamos con anterioridad, estos recursos pueden funcionar también como capital.

El capital cultural puede estar objetivado -los objetos de la cultura, como libros, obras de arte, etc.-, institucionalizado -títulos escolares que certifican nuestros conocimientos- o interiorizado -aquello que se adquiere en contacto con el entorno: conocimientos, cultura formalizada, costumbres cotidianas, maneras de ser y de estar, etc.- (Bourdieu, 1979: 3-6). Este capital cultural interiorizado suele ser una de las formas más sutiles de la cultura y la que más nos ayuda a comprender por qué actuamos, nos movemos y nos relacionamos de una u otra manera y también por qué nos gustan determinadas cosas. Pierre Bourdieu explica que es lo social hecho cuerpo, la manera en que interiorizamos y hacemos muy propio aquellos estímulos e informaciones que se van adquiriendo en la práctica social. Habíamos dicho que en la sociedad funcionan unos modelos que son más valorados que otros. En el campo del arte, la cultura más legitimada ocupa esa posición. Para no perdernos, volvamos a un ejemplo que ya vimos. La artesanía del colectivo wichí puede entrar en los circuitos artísticos, pero no es lo habitual, porque son espacios sociales que continúan marginados respecto a aquello que es más valorado.

Entonces vemos que el capital cultural actúa de dos maneras. Por un lado, establece qué es lo más apreciado en el orden cultural global. Según las tradiciones, se denomina cultura legitimada, hegemónica, dominante. Por otro lado, este monopolio cultural puede generar tres derivas importantes:

⁴ El debate en torno a lo cultural es muy profuso y tuvo distintas tendencias a lo largo del último siglo y medio. No nos detendremos ahora en esta discusión teórica. Para lo que nos interesa en este artículo, tan solo planteamos que la cultura es lo que nuestra sociedad concibe como práctica cultural y también lo que se entiende como hábitos cotidianos. Una buena sistematización sobre el tema es la de Denys Cuche (2007).

exclusión cultural -cuando la mayoría de la sociedad se queda fuera de lo que es más valorado y premiado-, dominación cultural -cuando, ya vimos, un modelo se percibe mejor que otro- y explotación cultural -cuando en un espacio determinado, laboral por ejemplo, se exige un tipo de recurso que no se necesita para la práctica correcta de una actividad e, incluso, entorpece su buen funcionamiento. Pongamos un ejemplo que nos permita relacionar capital cultural con discriminación corporal. Una persona que vende ropa debe tener conocimientos de los productos que están a la venta, poder informar a los clientes, atender a la organización de los artículos, etc. Pero muchas veces, se les exige que tengan una morfología corporal concreta y que inviertan tiempo y recursos económicos en su arreglo personal. Estas exigencias no son necesarias y pueden acarrear problemas de salud, psicológicos y económicos que impidan el buen hacer de las tareas de las que son responsables. Además, modelos corporales únicos pueden desanimar a compradores con todo tipo de cuerpos y apariencias a acercarse a una estética con la cual no se pueden identificar (Moreno Pestaña, 2016).

Analicemos un poco más el ejemplo a la luz de lo comentado en este apartado. La relación con el cuerpo forma parte de nuestra cultura cotidiana. También está conformada por la interiorización de diversos estímulos, informaciones, modelos y lógicas sociales a lo largo de nuestra trayectoria. Esta interiorización nos permite estar en el mundo de muchas maneras. Cuando se instaura un modelo corporal único, los riesgos son múltiples y peligrosos. Un cuerpo con una morfología determinada que lucha por insertarse en una forma y en unas maneras que no le son propias queda expuesto a presiones físicas y psicológicas que puede tener diversas consecuencias en su desarrollo personal y en su inserción social. En el ejemplo que pusimos, vemos que la exigencia proviene de un ámbito que forma una parte importantísima de las personas, el laboral. La presión de este molde rígido toma la forma de capital cultural. Porque se pueden quedar fuera del ámbito laboral personas que no respondan a este modelo, porque se instaura un modelo único que domina sobre otras formas y apariencias corporales y porque se explota a los trabajadores con exigencias que no son necesarias para las tareas que están en juego y que tienen costes altísimos tanto para las personas como para el desarrollo mismo del trabajo (Moreno Pestaña, 2026).

MOLDES CULTURALES EN EL TRABAJO ARTÍSTICO

En páginas anteriores consideramos que la cultura puede actuar como un capital. Y ahora vemos que los cuerpos y las exigencias sobre ellos, como parte

de la cultura, también pueden capitalizarse. El cometido ahora es relacionar el modelo cultural legitimado con el modelo corporal legitimado. Insertaremos este modelo corporal en espacios con trabajos en donde hay una alta circulación de capital cultural para observar su funcionamiento y los diversos entrecruces que se producen. Recordemos que el tema de la violencia en el campo del arte no se limita tan solo a las representaciones de las injusticias de este mundo. También es preciso observar los distintos tipos de excesos que se generan en su seno que resumiremos en dos: violencia desde el campo y violencia hacia el campo. Por ahora, la pregunta se impone. ¿Los modelos corporales hegemónicos se manifiestan con mayor fuerza en espacios con una alta circulación de cultura legitimada? En un principio el sentido común nos responde que sí. No obstante, iremos un poco más allá. Moreno Pestaña nos explica que la asociación entre modelo cultural y corporal madura en el siglo XIX. Citamos un párrafo extenso por su importancia:

“Los mercados corporales se unifican en el siglo XIX. En primer lugar, y en un contexto donde, salvo catástrofe, descienden las hambrunas masivas en Occidente, la distancia respecto a las necesidades corporales comienza a singularizar a las clases altas, específicamente a aquellas con mayor capital cultural. La gordura empieza ser problemática. Marx (...), sin hacer precisiones de género, se refiere a un timador que intentaba “desembarazar a la burguesía y aristocracia de su exceso de grasa”. La tensión es fortísima entre las mujeres acomodadas y las vanguardias artísticas; estas últimas transmiten a los cuerpos esbeltos un aura de profundidad, con lo cual rompen con una venerable tradición. La estigmatización de los desvelos cosméticos fue habitual en la Antigüedad griega – porque devoraba esfuerzos que podían dedicarse a la participación política o al cultivo intelectual– y en el Medievo cristiano: en este caso el reproche era preocuparse por asuntos relacionados con una despreciada coquetería femenina. Lo que al principio caracterizó a elites fue siendo acogido, sin que faltasen rechazos a tal norma, por sectores de las clases medias y populares” (Moreno Pestaña, 2020: 206).

Es decir, la distinción que otorgan los cuerpos esbeltos y arreglados de una determinada manera se genera en el seno mismo de la cultura legitimada. Sirve como baluarte distintivo a la vez que se transmite a los demás espacios sociales como norma a seguir. Diversos autores remarcaron que uno de los componentes que más colaboró a distanciar a las clases acomodadas de las clases populares fue el refinamiento que se percibe cuando se manifiesta en torno a la contención y al control (Elias, 2020; Burke 2009). De esta manera, los

modelos corporales hegemónicos tienen una historia, se basan en el establecimiento de jerarquías culturales y operan desde los inicios en el seno mismo de las clases dominantes. El campo del arte es uno de sus espacios de privilegio. La violencia desde el campo se ejerce cuando se impone de manera explícita modelos de un tipo de cultura y de un tipo de cuerpo que, como vemos, están en estrechísima relación. La violencia hacia el campo se produce cuando el capital corporal que circula en su seno exige a los trabajadores dosis altísimas de tensión física con todos los riesgos asociados, tanto para ellos mismos como para el correcto funcionamiento de la práctica artística.

En 2023 se creó la Cátedra Extraordinaria de Filosofía Social de la Discriminación Corporal. Allí trabajamos parte del marco teórico propuesto a partir del análisis de una serie de entrevistas realizadas a trabajadores y trabajadoras de diversa índole. Nos centraremos en los resultados obtenidos de un conjunto de encuentros con productores culturales para que podamos observar parte de los mecanismos descritos hasta ahora. Tomaremos en cuenta sobre todo lo que denominamos violencia hacia el campo para observar las condiciones laborales en las que se desenvuelve la actividad artística. En este caso, el marco teórico principal será la consideración de dos tipos de explotación: la económica -perjuicios en unos cuerpos forzados en la realización del trabajo- y la cultural que ya mencionamos -exigencias que no son acordes con lo requerido por el empleo y que además perjudican a los trabajadores y a la realización de las actividades mismas-.

Si se cruzan estas dos variables, habrá cuatro posibilidades. Empleos sin explotación ni económica ni cultural: con derechos laborales básicos y sin exigencias dañinas para las personas y las actividades. Empleos sin explotación económica y con explotación cultural: con derechos laborales básicos pero con exigencias que ponen en riesgo a las personas y a la actividad laboral. Empleos con explotación económica y sin explotación cultural: sin derechos laborales pero con las exigencias adecuadas para la correcta realización de la actividad laboral. Y, finalmente, empleos con explotación económica y con explotación cultural: sin derechos laborales básicos y con exigencias no necesarias para el desarrollo de la actividad laboral.

Veamos los casos. Lucía es una artista plástica de 23 años que trabaja por cuenta propia. Sus labores de artista no le permiten cubrir las necesidades básicas y, como casi todos los trabajadores culturales entrevistados, tiene que realizar otros trabajos paralelos. Este caso posibilita comparar su antiguo trabajo de camarera con su trabajo como dependiente en Zara Home y con su actividad como pintora. En los tres casos, hay una explotación económica, bien porque la percepción material es baja y los contratos inexistentes -su trabajo como camarera y como artista-, bien porque las condiciones laborales la exponen a

perjuicios físicos que no le permiten recuperar el cuerpo adecuadamente - exposición a materiales tóxicos y posturas inadecuadas como pintora y falta de indumentaria adecuada para la carga de objetos pesados y las numerosas horas de pie en Zara-. En su antiguo trabajo como camarera, la explotación cultural es evidente. Tiene que estar vestidas de fiesta, con ropa seductora y arreglada, un requerimiento que no tiene que ver con la correcta realización de la actividad que se efectúa. Además, este tipo de exhibición expone a los cuerpos a exigencias que pueden ser perjudiciales y a la mirada de un público que no tendría que necesitar este tipo de espectáculo para divertirse.

En su trabajo como pintora, la explotación cultural se observa en unas exigencias que están implícitas. La entrevistada hace referencia a la manera en que se arregla para ir a las inauguraciones y a cómo el trabajo físico en la tienda le permite mantener un cuerpo delgado. Menciona que en los círculos artísticos hay una variedad de personalidades, nacionalidades, formas de vestirse y cuerpos. En un principio, esta realidad podría reflejar una pluralidad que, si bien tiene su parte positiva, convive también con una exigencia de atención a la apariencia original de cada cual. Mientras narra su tránsito por la escuela, Lucía se queja de que la falta de uniforme exigía elegir un atuendo cada día. En su trabajo como dependienta, el uniforme le permite descansar de la tensión de preocuparse por su aspecto y concentrarse en la actividad exigida por su empleo: atender a los clientes. Lucía explica que en Zara Home, a diferencia de otras tiendas, las demandas estéticas son muy pocas. Vemos entonces que la actividad puede desarrollarse sin impedimentos, sin distracciones que expongan a los sujetos a atenciones corporales que no tienen que ver con la dignidad que le aporta su trabajo.

Volviendo a su espacio como artista, observamos que existe una tensión entre la posibilidad de ser diverso y la exigencia de la originalidad de la apariencia. Es una de las condiciones del mundo artístico. La atención a los cuerpos y al aspecto, que puede tomar, cómo no, la forma de una estética desaliñada propia de la bohemia, está presente desde la configuración misma del campo. Ese modelo de distinción que es tanto cultural -conocimientos y sensibilidades originales y marginales- como corporal -atenciones a cuerpos también sensibles y originales- se impone generando un efecto de dominación respecto de otras maneras de ser y estar en el mundo. Y ese modelo vuelve como un búmeran y de ser una violencia desde el campo pasa a ser una violencia en el campo. Además, las condiciones laborales de su trabajo como artista no tienen ningún tipo de normatividad. No tiene contratos y está expuesta a una explotación económica evidente -las galerías se quedan con porcentajes altísimos de las ventas, las becas son esporádicas y no hay derechos laborales que garanticen una continuidad- y a una explotación cultural relacionada con la dominación masculina -el 70% de las estudiantes de Bellas Artes son

mujeres, menciona la entrevistada, mientras que en las galerías la presencia de los hombres supera el 80%-. Esa falta de uniforme que es la igualdad que se establece en los contratos laborales provoca un grado altísimo de carga en la individualidad, la soledad y la tensión de los cuerpos y de los pensamientos.

Micaela es una artista plástica de 51 años. Estudió Bellas Artes y también debe compaginar su trabajo como artista con clases y encargos de diseño editorial para particulares. Todo su trabajo se desarrolla en un estudio propiedad de su padre y reconoce que sin la ayuda de su familia tendría que haber hecho oposiciones o trabajar en algún museo. Igual que Lucía, considera que los artistas, sobre todo en el ámbito formativo, no tienen presión para ir con una estética determinada:

“La sensación que hoy tengo es de que la gente era muy libre. Yo creo que ahora también, porque los que eran más rompedores podían ir. Había gente muy estéticamente con una estética a lo mejor muy agresiva, mucho piercing o se llevaban las cadenas que hoy también se llevan. No sé, así muy punk y van así y y los que éramos más normalitos pues también no había. Yo no sentí en ese sentido discriminación”.

Como en el caso de Lucía, la presión estética pasa por elaborar un estilo propio en un ámbito que se autopercibe como muy libre y muy rompedor. La libertad en la apariencia, como ya planteamos, puede tener dos caras. Si es un recurso, permite a los individuos vivir el cuerpo con mayor tranquilidad. Pero si opera como un capital, se transforma en una exigencia que tiene un peso importante en el desarrollo de unas actividades que, como vimos en el caso anterior, no tienen la normatividad contenida en contratos donde las labores quedan especificadas. De nuevo, la combinación de la exigencia de personalidad estética y la falta de acuerdos que regulen y definan las actividades arroja a los individuos a espacios de explotación cultural. Los criterios de definición del oficio relacionados con la apariencia no se vinculan con el trabajo artístico en sí e, incluso, pueden dificultar su realización. Por otro lado, la conformación de las subjetividades que acompañaron el establecimiento del campo del arte se articuló en torno a la vida y al cuerpo del creador. El artista estaba cada vez más presente en la obra y la obra era cada vez más él mismo, su vida y su imagen (Heinich, 2005). No profundizaremos en este tema, pero sirva la reflexión para confirmar que la imagen de los artistas suele ser una parte importante de su oficio. El análisis que se impone es si esta exigencia no coloca a los trabajadores en situaciones de tensión corporal que generan presiones físicas y psicológicas que dificultan el buen hacer del oficio.

La entrevistada también afirma que no siente una presión estética fuerte y que no invierte en ropa, ni siquiera en momentos sociales de importancia como las inauguraciones de exposiciones propias o ajenas. Pero especifica que hace bastante deporte y que se cuida mucho con la comida. Reconoce que cuando se es joven la presión estética es mayor y que, al mismo tiempo, la edad avanzada entraña dificultades al respecto: “Cuanto más mayor eres, tienes ciertas puertas cerradas”. Entonces, la edad determina también la exigencia corporal, o bien porque al ser joven hay que estar más pendiente de la apariencia, o bien porque con los años se pierde un tipo de estética asociada a una juventud premiada. No obstante, Micaela contrapone la cultura profesional a la cultura estética: “A la larga, yo creo que prevalece la profesionalidad”. Esta contraposición, que aparece en varias de las entrevistas, nos deja dos reflexiones.

Por un lado, se confirma que la presión estética actúa como explotación cultural porque se presenta enfrentada a la práctica correcta de los oficios artísticos. Pero, por otro lado, en nuestra sociedad, la estética, el cuidado físico y la atención por la apariencia son atributos propios de lo femenino (Beauvoir, 2015). De esta manera, la crítica al cuidado de los cuerpos muchas veces esconde otro tipo de explotación cultural: la estructura de la dominación masculina posiciona a las mujeres en un ámbito que es a la vez criticado por superficial. Es muy importante en este caso diferenciar cuidadosamente recurso de capital, aunque no se puedan definir límites estancos y ambos sean variables según las situaciones y los contextos. Los cuidados personales pueden ser enriquecedores, a menos que impidan el buen desarrollo de las actividades sociales y laborales y que generen perjuicios a los sujetos que los asumen.

Patricia es una artista de 23 años, formada en el bachillerato artístico y que trabaja en un estudio de tatuajes. En este caso, no dedica mucho tiempo a sus proyectos pictóricos porque le resulta muy complejo promocionarse y elige un empleo que le permite vehicular su vocación, “poder profesionalizar una de mis pasiones que es el trabajo artístico”, comenta la entrevistada. Los trabajos de expresión formal que están más relacionados con actividades cotidianas, como la decoración, el diseño, el tatuaje, etc., tienen una estructura de contratación más estable porque, entre otras cuestiones, poseen un mercado más amplio. Patricia puede así vivir de la expresión artística sin necesidad de realizar trabajos complementarios. A pesar de ello, sufre el tipo de explotación económica propia del trabajo autónomo. Dependiente en un estudio de tatuajes, percibe el 70% de la ganancia de su trabajo, pero no tiene garantizado un sueldo estable que le aporte estabilidad. Siente un desgaste físico y emocional que le resta energía, en sus palabras, “para atender a la gente como te gustaría y poner toda tu atención en eso”. Es decir, no puede reproducir la fuerza de trabajo de manera adecuada porque no encuentra el tiempo ni

material ni mental para recuperarse del estrés que le genera la situación de inestabilidad.

En su adolescencia fue diagnosticada con lo que se denomina TCA (Trastorno de la Conducta Alimentaria). No percibe una presión estética en su trabajo y tiene una muy alta conciencia crítica de la responsabilidad de su familia en el desarrollo de su trastorno y de la incapacidad de la escuela y del sistema de salud para ayudarla a superar su situación. Como las entrevistadas anteriores, afirma que en el ámbito de las bellas artes hay todo tipo de personas, de aspectos, sin prejuicios ni en la ropa ni en el pelo y sin una excesiva atención al físico. Según Patricia, el cuerpo “lo utilizas para expresarte artísticamente”, es decir, es un recurso que permite realizar actividades artísticas. Aquí de nuevo es necesario explorar en cada caso si el cuerpo que se expresa carga con unas exigencias con costes muy altos. El cuerpo puede ser una herramienta expresiva, pero puede estar expuesto a la explotación si la atención hacia él es excesiva, lo cual restaría tiempo y equilibrio para la dedicación a otras actividades sociales -comer con los amigos, tener tiempo libre...- y laborales -explorar formas diversas de desarrollo artístico-intelectual-.

Patricia también trabaja de forma esporádica como modelo. Su caso es particular porque se dedica a hacer Body Paint, es decir, modelar distintos tipos de expresiones estéticas en su cuerpo. Según su relato, no siente una presión física porque no le exigen una morfología determinada como modelo de proyectos artísticos. La cultura profesional de este tipo de trabajo está conformada por un tipo de atención al cuerpo. La entrevistada es consciente de que otro tipo de modelaje, como el publicitario, refuerza unos estereotipos corporales determinados. Vemos que un mismo tipo de actividad puede descansar en cuerpos que son recursos expresivos o en cuerpos que son moldes únicos que difunden exigencias corporales desmedidas. Sobre todo porque hay muchos tipos de fisinomías que no pueden entrar en esos moldes sin unas exigencias dañinas y alienantes. ¿Es necesario mostrar ropa, perfumes o bolsos llevados por un solo tipo de morfología? ¿No sería más conveniente para las empresas animar a todo tipo de personas a comprar sus productos a través de la presentación de sujetos diversos? La explotación cultural se manifiesta de forma cruda: las modelos no necesitan estar delgadísimas para realizar de manera adecuada su actividad.

Los siguientes entrevistados se dedican al teatro, la música y la danza, tres tipos de expresiones artísticas que se denominan “artes del espectáculo”. La cuestión aquí es dilucidar si el espectáculo consiste en actuar, cantar y bailar y/o en presentar unos cuerpos determinados en el escenario. Mauro es un director y dramaturgo de teatro de 49 años. En la entrevista confirma la importancia que tiene el trabajo y la presencia corporal en la escena, tanto en el período

formativo -clases de mucho esfuerzo físico -como en la trayectoria profesional -cuerpos tipificados para la interpretación de los personajes-. Tal y como lo manifiesta, el cuerpo es “tu arma en el escenario”, un “instrumento” fundamental para la realización del oficio. Debes tener consciencia de él y saber cómo presentarlo. El cuerpo es así un recurso para el actor. Pero este cuerpo que se exhibe puede transformarse en receptor de exigencias no necesarias para actuar y que excluyen del oficio a muchas personas con vocación y excelencia profesional. Así lo narra también el entrevistado, si eres “gordito”, “bajita” o no eres “atractivo o atractiva” tendrás dificultades para que te den los papeles. Y una vez más se contrapone la cultura profesional a la cultura estética: “Y igual estás teniendo a una persona con un talentazo que lo flipas, pero igual como es bajita, como tiene un poquito de curvas, como no sé qué, igual prefieren coger a esta que es más mona y es más guapa y estas cosas”. La vivencia de esta presión es, según Mauro, la sensación de un juicio constante que se torna insoportable.

Esta exigencia de un tipo de cuerpo, como en las entrevistas anteriores, no solo cercena el talento del oficio sino que puede tener consecuencias negativas para las personas. Mauro afirma que no soporta la presión que implica estar expuesto en el escenario, ir a castings y a fiestas en donde hay que mantener activas las redes sociales para poder trabajar. Un trabajo que debería basarse en el talento actoral obliga a invertir en un tipo de cuerpo y en una psicología que se desgastan en prácticas que no son necesarias. En la escuela de teatro, nos cuenta, no te enseñan a hacer facturas, a realizar castings, a formalizar un dossier, a crear una Sociedad Anónima. El trabajo de autónomo requiere un tipo de formación empresarial que no se brinda en este caso. Se exige así un tipo de actividades, pero no se dan los recursos necesarios para su desarrollo. Sea porque se piden unos cuerpos imposibles de moldear a voluntad, sea porque no se consideran ciertas actividades como dignas de enseñarse en una profesión donde la excelencia pareciera residir de manera excesiva en unas corporalidades entrenadas.

En los comienzos de su trayectoria como actor, Mauro se percibió como torpe, no atractivo y no tan buen actor y decidió dedicarse a la dramaturgia y a las clases. Intenta alejarse de los escenarios porque se siente expuesto, pero muchas veces debe actuar por la salud económica de su grupo de teatro. A pesar de ser un dramaturgo con prestigio y reconocimiento, da clases toda la semana y se encarga de las actuaciones los fines de semana. Expresa su cansancio físico y mental y la necesidad de tratamiento psicológico y medicación. Es muy consciente de lo desproporcionado de las exigencias hacia el cuerpo en la profesión actoral, más intensas cuanto más reconocimiento y formalidad profesional se alcance. Termina su entrevista con una anécdota. Era el cumpleaños de Mick Jagger en un barco en Ibiza y buscaban invitados por la

isla. Pararon al sobrino actor de una amiga y lo convidaron, no por sus dotes actorales, ni siquiera por ser famoso, sino porque iba a quedar bonito en el barco. “Mira qué triste, ¿no? Pero es que es así, somos objetos”.

El caso de Alicia, cantante de 36 años, tiene cosas en común con la entrevista anterior. Trabaja en una orquesta y en la cocina de un restaurante. Por distintos motivos, los dos trabajos le suponen un esfuerzo, sobre todo por tener que compatibilizarlos. No obstante, mientras que en la cocina los horarios son razonables, le permiten flexibilidad para sus otras actividades y se les brinda un uniforme adecuado para su actividad, en la orquesta las condiciones laborales son extremas. Lo único positivo que transmite la entrevistada de su trabajo como cantante es la camaradería y el apoyo que hay entre compañeros. La contratación tiene todos los componentes de lo que denominamos explotación económica: horarios nocturnos y extenuantes, exposición a condiciones climáticas que afectan su voz, retribución muy baja, retraso en los pagos e inestabilidad.

Es también un caso claro de explotación cultural. Alicia explica que en la orquesta se les exige llevar muy poca ropa. Mientras que los músicos pueden ir abrigados, las cantantes y, sobre todo, las bailarinas deben estar “casi en bragas” y con blusas transparentes. Se le solicita una apariencia que no está relacionada con su actividad, que la sitúa en una situación de exhibición que le incómoda y que incluso pone en peligro la herramienta fundamental de su trabajo: la exposición al frío y la falta de sueño le provocan problemas en su voz. La organización de la orquesta, en contra incluso de sus propios intereses, la expone a una situación de perjuicio físico y psicológico y no le brinda cuidados en caso de necesidad. La entrevistada relata que trabajaba en una orquesta en Cuba, su país de origen. Allí las condiciones eran otras. No había bailarinas, se les permitía ir con mucha ropa y la única exigencia era llevar una apariencia arreglada. Aquí está la clave. Al igual que en el teatro, los cuerpos que se presentan en público son un recurso en sí de la actividad. Pero nada indica que la exhibición arbitraria de atributos no relacionados con la profesión sea una condición indispensable. En su lugar, un cuerpo no explotado sería aquel cuidado por los contratantes para que pueda ejercer bien su oficio y que, en todo caso, se presente de manera elegante y cómoda, como refiere la entrevistada.

En su testimonio se observa que la organización de la orquesta no es la única responsable de este tipo de explotación. La idea de que haya bailarinas poco vestidas proviene de la administración pública que realiza las contrataciones. Los alcaldes de los pueblos solicitan un tipo de espectáculo de exhibición: “Empezaron a pedir que las chicas bailaran, que tuvieran trajes de estos llamativos para que la gente se pusiera efervescente”. Alicia tampoco

comprende que el público se pueda divertir con condiciones climáticas adversas y siendo testigo del malestar de los miembros de la orquesta:

“Y lo que tenía en la cabeza era, ¿cómo esta gente puede estar disfrutando con el frío que hace? Y nosotros aquí con este vestuario que no tapa nada. No tapa. Independientemente de lo que tú quieras, no me tapa el frío, ¿no? Y yo decía, ¿cómo la gente puede ser capaz? Mira en lo que yo estaba. ¿Cómo la gente puede ser capaz de contratar una orquesta en este tiempo que hace tanto frío y disfrutar? Y la orquesta muriéndose de frío”.

La organización de la orquesta, los contratantes y el público exigen un tipo de prestación que solo se puede realizar en condiciones de explotación económica y cultural. No obstante, la entrevistada no acepta estas condiciones y presenta resistencia allí donde puede. Defiende su derecho a estar más vestida y opone el modelo de su país de origen. No se siente “femenina”, porque el tipo de feminidad que se valora en los espacios laborales que estamos analizando es el de mujeres que exhiban sus cuerpos, aunque no sea necesario para la actividad que se realiza. Plantea entonces una postura disidente basada en la necesidad de cuidado de su cuerpo y de su dignidad: “Yo no vine a esta vida a estar incómoda para lucirle a nadie.”

La siguiente y última entrevista que analizaremos se realizó a una bailarina de 39 años, especializada en *dancehall*, un tipo de baile de la cultura urbana jamaicana. Este caso es muy interesante porque nos permite acercarnos a uno de los espacios más criticados por exhibir el cuerpo femenino. Lo que comúnmente se denomina “perreo” es muchas veces denostado por la contradicción que se plantea entre el empoderamiento físico femenino y la cosificación del cuerpo. No obstante, en la entrevista se puede observar que este tipo de manifestación también puede realizarse con respeto a la cultura profesional del baile, a la diversidad de los cuerpos y a la responsabilidad en la transmisión de modelos. Melina trabaja en una academia de danzas urbanas, trabajo que complementa con clases particulares y algunos shows. El respeto a la cultura del baile se observa cuando se contraponen bailar a hacer deporte y al postureo. Hay una crítica frontal a las personas que toman clases de danza solo para adelgazar o para subir fotos a las redes:

“Iban aquí a la clase de baile, foto tía, vienes a bailar y hacía el calentamiento y no se querían despeinar y era como plantilla. Que no, que vienes a bailar, que no vienes a posturar y estar todo el rato perfecto. Olvídate conmigo. Eso olvídate. Entonces eso sí que me toca un poco las narices. Como que hay veces que prima más el aspecto físico que realmente lo que vayas a hacer en una clase”.

Como en las otras entrevistas, el exceso de atención a la apariencia se contrapone al correcto desarrollo del trabajo que se esté haciendo. Además, la entrevistada es muy consciente de que está transmitiendo un modelo cultural a las personas que forma. Afirma que presta mucha atención a su ropa porque sabe que es un referente y que las niñas la copiarán. El tipo de indumentaria se relaciona con cada estilo. Si se baila hip-hop, la ropa es más holgada; si se hace estilo *female*, la ropa es más ajustada, para mostrar los movimientos del cuerpo; si se trata de danza clásica, el aspecto debe estar más cuidado. Vemos aquí que la apariencia es un recurso para la transmisión de una cultura estética determinada y no una arbitrariedad desconectada del ejercicio de la actividad que se realiza.

A pesar de que su especialidad es el dancehall, Melina transmite a sus alumnas más pequeñas no solo reguetón y perreo: “Les hago un poco de dancehall, les hago un poco de hip hop, les hago un poco de afro, es decir, les amplío un poco lo que es la cultura musical para que aprendan a escuchar y a diferenciar diferentes estilos de música y no se encasillen todo el rato.” Además, reconoce que si bien la apariencia y los cuerpos delgados pueden tener cierta relevancia para la correcta realización de la profesión, hay muchos bailarines con cuerpos grandes que “hacen cosas increíbles y tienen mucha flexibilidad y se mueven que te mueres.” Además, intenta transmitir a sus estudiantes que cada cuerpo es un mundo y que el de ella no puede ser un modelo porque dedica muchas horas a la danza por profesión.

Respecto a sus condiciones laborales, explica que cuando era más joven trabajaba también en tiendas de ropa, pero que con el tiempo consiguió estabilidad en la academia actual y no transmite ningún tipo de abuso a nivel contractual. Reconoce que su cuerpo se va a afectando, sobre todo las rodillas, y que en un futuro planea abrir una tienda de ropa porque el cuerpo no le va a aguantar. Vemos entonces que el nivel de explotación económica es relativamente bajo y no se encuentra, a pesar de la cultura de la sensualidad en el baile a la que pertenece, un tipo acusado de explotación cultural. Reconoce que algunas amigas se dedican a la hipersexualización de la danza a través de páginas como OnlyFans y que mucha gente confunde los bailes con mucho movimiento del cuerpo con la seducción. Pero aclara que el twerk es un estilo que requiere mucha técnica. “Para mí es la parte de expresar mi ser femenino íntimo y encima te lo estoy mostrando, pero de la manera más educada. Y tú estás hipersexualizando. Eso entonces me fastidia muchísimo ¿qué pasa?”.

Recapitulando lo analizado en las seis entrevistas, vemos que en las profesiones culturales en las que el cuerpo no se presenta al público en un escenario, la tensión corporal existe de todas maneras. Llamamos explotación cultural a

aquellos requerimientos innecesarios para el desarrollo de los trabajos, que incluso los entorpecen y que perjudican la salud de las personas. En el caso de las pintoras, la falta de contratación, sumada al imaginario del artista libre, deja poco claro cuál es la definición misma de la profesión. Y es allí donde se cuelan exigencias implícitas que circulan por el campo. La en apariencia pluralidad de los cuerpos propia de esos ambientes se puede transformar en una presión por ser distinto y destacar. Al modelo de cuerpo esbelto que circula como un universal se le suma entonces la necesidad de sobresalir con una apariencia que defina aquello que delimita la vida de artista: la originalidad en el ser y en el estar. Pero ni el universal ni el particular descritos tienen que ver con el ejercicio de la profesión. Ni pintar, ni esculpir, ni tener buenas ideas para hacer performance necesitan de cuerpos estilizados ni originales para su correcta ejecución.

En la mayoría de las entrevistas, se opone la cultura profesional a las exigencias estéticas. Es una prueba de lo innecesarias que son algunas cuestiones relacionadas con la apariencia. Y en la mayoría de las entrevistas se observa que en espacios de mayor profesionalidad, como en la capital, las exigencias son mayores. Lo cual plantea una aparente contradicción. Si la cultura profesional se percibe en las antípodas de la cultura del cuidado estético y si ese cuidado estético aumenta donde hay más profesionalidad, significa que la explotación cultural asociada a los cuerpos está en el corazón mismo de la mayoría de los oficios. No obstante, también es importante discernir cuándo las atenciones corporales son recursos que no entorpecen los trabajos ni afectan a las humanidades. Un cuerpo que se arregla para salir a cantar, que asume un personaje en el escenario, que es parte de un ejercicio de expresión artística, que define un tipo de cultura musical a partir de indumentaria específica es un cuerpo que acompaña el ejercicio de la actividad.

En páginas anteriores, nos habíamos hecho una pregunta. ¿Hay más explotación cultural en espacios donde la circulación de capital cultural, como en el mundo del arte, es mayor? Las entrevistas con la cantante y con la bailarina de danzas urbanas nos permiten reflexionar que incluso en aquellos ámbitos donde el cuerpo se exhibe de manera más evidente puede haber posturas disidentes. En el primer caso, resistiéndose a la exhibición descarada e innecesaria del cuerpo y oponiendo un modelo de feminidad que no implique “lucirle a nadie”. En el segundo caso, defendiendo la danza frente al utilitarismo del deporte para adelgazar, siendo consciente de los modelos de transmisión que implica su actividad y aceptando la pluralidad de los cuerpos. En las que llamamos artes plásticas no se observa esa consciencia. Porque las exigencias están entretejidas en el mismo funcionamiento del campo y se piensa que los cuerpos plurales y disidentes son un acto de conquista individual.

COROLARIO: DE LO QUE NO SE HABLA

El campo del arte es un espacio con mucha visibilidad y también con mucha legitimidad. Puede, por lo tanto, ser un ámbito donde se represente, reflexione y difunda la necesidad de combatir injusticias, abusos y desigualdades. No obstante, vimos como también reproduce toda una serie de violencias que resumimos en dos: desde el campo y hacia el campo. En el primer caso, se impone un modelo cultural que excluye y, en el segundo caso, se generan explotaciones internas debido al funcionamiento de ese mismo modelo cultural. La cultura puede actuar como capital y excluir, dominar y explotar. Y esa capitalización incluye una parte importante de nuestra realidad cotidiana, dentro de la cual nuestro cuerpo vive. De esta manera, el modelo cultural que se impone incluye en su seno un modelo corporal que también se impone.

En nuestra cultura, sobre todo a partir de la época moderna, los cuerpos esbeltos, atendidos y adornados se viven como distintos y distinguidos. Y a la vez se difunden como modelos ideales. Es decir, se imponen hacia afuera pero también hacia adentro. En el seno de la práctica artística, los abusos laborales están a la orden del día. Se produce, como vimos en las entrevistas, una explotación económica ligada a la precariedad y a la falta de normatividad que produce mucho cansancio en los cuerpos. También se desarrolla un tipo de explotación cultural que consiste en pedir a los cuerpos unas condiciones dañinas para las subjetividades y los trabajos. El imaginario de artista libre se combina con tipos de contratos que garantizan libertad porque no piden nada concreto. En esa falta de concreción reside el nudo de la explotación cultural en el campo: cuerpos no reglados pero que cargan con modelos no manifiestos de excelencia corporal que son perjudiciales. Las entrevistas demostraron que el cuerpo puede ser un recurso porque puede haber una consciencia de los abusos y una resistencia asociada. Pero, paradójicamente, esta resistencia se presenta sobre todo en espacios donde el cuerpo se exhibe más. Conforme la cultura es más refinada, los modelos son más dañinos porque su impacto está encubierto de distinción. Dicho de otra manera, porque sobre eso no se habla.

BIBLIOGRAFÍA

- BAXANDALL, M. (2000 [1972]): *Pintura y vida cotidiana en el renacimiento*, Barcelona, GG.
- BEAUVOIR, S. de (2015 [1949]): “La mujer casada”, en *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, pp. 541-631.

BURKE, P. (2009 [1978]): *Cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.

BOURDIEU, P. (1979): “Les trois états du capital culturel”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 30, pp. 3-6.

BOURDIEU, P. (1995 [1992]): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.

BURKE, P. (2015 [1987]): *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid, Alianza.

Cátedra Extraordinaria de Filosofía Social de la Discriminación Corporal (2023). Consulta 28 de marzo de 2024 (<https://blogs.ugr.es/catedra-filosofiasocial/presentacion-de-la-catedra-2/>)

Claudia Alarcón, la primera artista wichí en recibir un premio en el Salón Nacional de las Artes. Disponible en <https://www.salta.gob.ar/prensa/noticias/claudia-alarcon-la-primera-artista-wichi-en-recibir-un-premio-en-el-salon-nacional-de-las-artes-87132>

CUCHE, D. (2007 [1996]): *La noción de cultura en las ciencias sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Cultura y condiciones laborales de los artistas. Informe UNESCO, 2019, París, Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

ELIAS, N. (2020 [1939]): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, Fondo de Cultura Económica.

HEINICH, N. (1996): *Être artiste. Les transformations du status des peintres et des sculpteurs*, París, Klincksieck.

HEINICH, N. (2005): *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, París, Éditions Gallimard.

MANONELLES, L. (2016): “Cuando la fe mueve montañas: utopías poéticas y políticas”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, vol. 4, 1, pp. 205-230.

MORENO PESTAÑA, J. L. (2016): *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo y trastornos alimentarios*, Madrid, Akal.

MORENO PESTAÑA, J. L. (2020): “Cuerpo, capital erótico, explotación”, en *Estudios sociales sobre el consumo*, coordinado por L. E. Alonso, C. J. Fernández Rodríguez y R. Ibáñez Rojo, Madrid, CIS.

MORENO PESTAÑA, J. L. (2021): *Los pocos y los mejores. Localización y crítica del fetichismo político*, Madrid, Akal.

MORENO PESTAÑA, J. L. y COSTA DELGADO, J. (2023): “Capital para explotar, recursos para existir”, en *Todo lo que entró en crisis. Escenas de clase y crisis económica, cultural y social*, coordinado por J. L. Moreno Pestaña y J. Costa Delgado, Madrid, Akal.

MORENO PESTAÑA, J. L. (2026), *Los dos cuerpos del trabajo. Una teoría de la explotación*, Madrid, Akal.

MOULIN, R. (1997 [1992]): *L'artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion.

PASSERON, J-C. (2003): “Consommation et reception de la culture. La démocratisation des publics”, en *Le(s) public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, editado por O. Donnat y P. Tolila París, Presses de Sciencies Po, pp. 361-390.

PEIST, N. (2012): *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Ábada.

PEIST, N. (2022): “La multiculturalidad revisada. Práctica artística, compromiso político e integración social”, *Estudios sobre Arte Actual*, 10, pp. 193-206.

PEIST, N. (2024): “Profesión artista. Tormenta, ímpetu y biografía”, en *Cristina Garrido. El origen de las formas*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Centro de Arte Dos de Mayo, pp. 52-57

WHITE, C. y H. (1991): *La carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionistes*, París, Flammarion.

WITTKOWER, R. y M. (2010 [1963]): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra.

Recibido: 28.03.2025

Aceptado: 15.11.2025

Nuria Peist es profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Su labor docente y sus investigaciones se centran en la teoría y la sociología del arte y la cultura, en particular en los procesos de

consagración de los artistas modernos, las profesiones culturales y la relación entre cultura artística y cultura popular. Es autora del libro *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento* y editora, junto a Vicenç Furió, de *Artistas y reconocimiento. Un enfoque sociológico*. Ha publicado en revistas especializadas como *Cultural Sociology* el artículo «El heredero y el vaquero. Predisposición social, mediación y profesión artística en Marcel Duchamp y Jackson Pollock». Desde 2023 es miembro y coordinadora de transferencia de la Cátedra Extraordinaria de Filosofía Social de la Discriminación Corporal. nuriapeist@ub.edu