



Trabajo y Sociedad

Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias

Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)

Nº 38, Vol. XXIII, Verano de 2022, Santiago del Estero, Argentina

ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad



Mesa redonda

Agrupamientos de los trabajadores de las artes durante la pandemia

Clusters of arts workers during the pandemic

Grupos de artistas durante a pandemia



RESUMEN

Diálogo realizado el 6 de noviembre de 2020 en el marco de la presentación del dossier “Trabajo y Artes”, publicado por EITyA (Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes) en la *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (CEIL-CONICET/CIESAS). Se trató de un encuentro virtual que se centró en la situación de lxs artistas durante la pandemia ocasionada por el COVID19. Participaron de éste, Nano Zyssholtz, director, docente y miembro de la Agrupación PIT (Profesorxs Independientes de Teatro); Sofía Torres Kosiba, artista visual de la provincia de Córdoba, especialista en performance, y Silvana Hubinsky, artista visual de la provincia de Río Negro, ambas miembros de AVAA (Artistas Visuales Autoconvocades Argentina); Ana Alvarado, actriz, directora y docente, y Marcelo Velázquez, director y docente teatral, miembros de APDEA (Profesionales de la Dirección Escénica Argentina); y María Fiorentino, actriz y Prosecretaria de la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes). La charla fue moderada por Karina Mauro (CONICET-UBA /EITyA/UNA).

Palabras claves: Trabajo artístico, pandemia, agrupaciones.

ABSTRACT

Dialogue held on November 6, 2020 within the framework of the presentation of the dossier "Work and Arts", published by EITyA in the *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (CEIL-CONICET / CIESAS). It was a virtual meeting that focused on the situation of artists during the pandemic caused by COVID19. Participating in this meeting were Nano Zyssholtz, director, teacher and member of the PIT Association (Independent Theater Teachers); Sofía Torres Kosiba, visual artist from the province of Córdoba, specialist in performance, and Silvana Hubinsky, visual artist from the province of Río Negro, both members of AVAA (Artistas Visuales Autoconvocades Argentina); Ana Alvarado, actress, director and teacher, and Marcelo Velázquez, director and theater teacher, members of APDEA (Professionals of the Argentine Stage Direction); and María Fiorentino, actress and Deputy Secretary of SAGAI (Argentine Society for the Management of Performers). The talk was moderated by Karina Mauro (CONICET-UBA / EITyA / UNA).

Keywords: Artistic work, pandemic, groups.

RESUMO

Diálogo realizado em 6 de novembro de 2020 no âmbito da apresentação do dossiê “Trabalho e Artes”, publicado pela EITyA na *Revista Latinoamericana de Antropología Del Trabajo* (CEIL-CONICET / CIESAS). Foi um encontro virtual que enfocou a situação dos artistas durante a

pandemia provocada pelo COVID19. Participaram neste encontro Nano Zyssholtz, diretor, professor e membro da PIT Association (IndependentTheatreTeachers); Sofía Torres Kosiba, artista visual da província de Córdoba, especialista em performance, e Silvana Hubinsky, artista visual da província de Río Negro, ambas integrantes da AVAA (Artistas VisualesAutoconvocades Argentina); Ana Alvarado, atriz, diretora e professora, e Marcelo Velázquez, diretor e professor de teatro, integrantes da APDEA (Profissionais da Direção Cênica Argentina); e María Fiorentino, atriz e Secretária Adjunta da SAGAI (Sociedade Argentina de Gestão de Artistas). A palestra foi moderada por Karina Mauro (CONICET-UBA / EITyA / UNA).

Palavras-chave: Trabalho artístico, pandemia, grupos.

Lo que sigue es el registro del diálogo realizado el 6 de noviembre de 2020 en el marco de la presentación del *dossier* “Trabajo y Artes”, publicado por EITyA (Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Arte) en la *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo* (CEIL-CONICET/CIESAS).¹ Se trató de un encuentro virtual que se centró en la situación de lxs artistas durante la pandemia ocasionada por el COVID19. Participaron de éste, Nano Zyssholtz, director, docente y miembro de la Agrupación PIT (Profesorxs Independientes de Teatro); Sofía Torres Kosiba, artista plástica de la provincia de Córdoba, especialista en performance, y Silvana Hubinsky, artista plástica de la provincia de Río Negro, ambas miembros de AVAA (Artistas Visuales Autoconvocades Argentina); Ana Alvarado, actriz, directora y docente, y Marcelo Velázquez, director y docente teatral, miembros de APDEA (Profesionales de la Dirección Escénica Argentina); y María Fiorentino, actriz y Prosecretaria de la SAGAI (Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes). La charla fue moderada por Karina Mauro (CONICET-UBA / EITyA / UNA).

Karina Mauro: Uno de los fenómenos que se produjeron en el campo artístico durante la pandemia producida por el COVID-19 fue la conformación de agrupamientos de artistas. Este fue uno de los hechos más importantes, no sólo por el rol que cumplieron y que están cumpliendo debido al aislamiento en este período tan particular que nos ha tocado vivir, sino también por la trascendencia que pueden llegar a tener cuando todo esto termine y se normalice (si es que se normaliza alguna vez). Algunos de estos agrupamientos se conformaron durante la pandemia y otros se fortalecieron o tuvieron un rol muy importante durante este período. Sin embargo, todos contribuyeron a visibilizar identidades que, si bien ya existían, durante la pandemia evidenciaron muy fuertemente el carácter laboral de la actividad artística. Al mismo tiempo, visibilizaron problemas previos que, con la pandemia, ya no se pudieron ocultar.

Para hablar sobre esto invitamos a referentes de algunos de estos colectivos de artistas. Para comenzar, voy a invitar a Nano Zyssholtz a que nos cuente un poco cómo se conformó la Agrupación de Profesorxs Independientes de Teatro, un fenómeno interesante teniendo en cuenta la enorme y diversa oferta que existe en nuestro medio de enseñanza informal de actuación, dirección y dramaturgia.

Nano Zyssholtz: Muchísimas gracias por la presentación y la invitación. PIT está integrada por profesoras y profesores independientes de teatro. Armamos la agrupación no por un deseo de crecer sino empujados por esta pandemia. Históricamente fuimos un sector que se manejó de modo muy individual -individualista también- y quizá competitivo entre nosotros y nosotras. Esta pandemia fue una gran sacudida. Por suerte creo que tuvimos reflejos rápidos para agruparnos, para entender que esto iba para largo, y que solos y solas no íbamos a poder resistir. Entonces PIT se forma como un espacio de resistencia entre compañeros y compañeras, que quizá se conocían y quizá interactuaban en otros espacios, como la actuación, la dirección o la dramaturgia. Esto es inédito en el país porque, si bien existe DramaTiza,² que es una asociación

¹ Edición realizada por Lía Noguera (CONICET-UNA/UBA-EITyA).

² Red Nacional de Profesores de Teatro DramaTiza (Argentina).

de docentes de teatro más formales, no había una agrupación de profesores y profesoras independientes de teatro. Eso fue lo primero que nos convocó y tuvimos un crecimiento muy rápido.

Tenemos dos costados, uno que es muy feliz y muy valioso, que es de la agrupación hacia adentro: cómo nos reunimos, cómo nos formamos en comisiones, cómo accionamos rápidamente, cómo conseguimos rápidamente interactuar con otros sectores que nos incorporaron a esas luchas que ya llevaban -por lo cual estamos muy agradecidos-; y hay otro costado, que es de PIT hacia afuera, que es un poco triste. Si bien sabemos que, junto con taxistas y peluqueros, todos decimos que fuimos los primeros en cerrar y seremos los últimos en abrir, desde el sector de profesoras y profesores independientes estamos viendo que realmente estamos siendo los últimos en volver. No entramos en ninguna de las pequeñas aperturas que se pueden dar para el sector cultural. No tenemos la capacidad para poder hacerlo y no tenemos salas, porque no somos salas, porque no somos productores, porque no somos actores, somos profesores.

Entonces lo que hacemos es subrayar lo bueno de PIT, que es el funcionamiento hacia adentro. Recién veía los títulos que circulaban en el *dossier* [que se está presentando] y pensaba: por suerte en un momento apareció una Comisión de Mujeres, Géneros y Diversidades, que organizó muchísimo la dinámica interna. Por suerte rápidamente armamos un espacio de herramientas, que era para darnos entre nosotros y nosotras herramientas pedagógicas para adaptarnos a la virtualidad, quienes podían, quienes tenían recursos y quienes tenían voluntad de poder hacerlo. Nos abrimos, porque empezamos siendo PIT CABA y hoy somos Agrupación PIT Federal (o al menos lo intentamos, vamos camino a eso). Entonces todo lo que va sucediendo hacia adentro es muy lindo. Armamos un manifiesto, armamos un protocolo, que fue modelo de otros protocolos que pedían aperturas de espacios culturales.

Karina Mauro: También organizaron un censo, que arrojó los primeros números respecto a cómo es el panorama de la enseñanza de teatro en la Ciudad.

Nano Zyssholtz: Lo primero que hicimos, después de comunicarnos por mail y por chat, fue hacer una reunión. Después entendimos que esa reunión fue nuestra primera asamblea. Ahí le pusimos nombre a la agrupación y nos dividimos en comisiones. Recuerdo que se armaron tres comisiones primero. Una fue Manifiesto, que era la comisión que iba a armar el Manifiesto-Protocolo, para empezar a pensar un protocolo. Estamos hablando del 20 de marzo de 2020. Nosotros sabíamos que teníamos que armar un protocolo para volver, porque nadie nos lo iba a dar.

Además, estaba la Comisión Censo, que hoy se llama Observatorio. En esa asamblea éramos treinta o cuarenta personas. La pregunta que surgió fue: ¿Cuántos somos? El primer censo nos dio que en CABA éramos cerca de ochocientos profesores y profesoras de teatro independientes. Quiero decir que quizá tenemos una actividad privada, pero el fuerte de nuestra actividad es independiente. El número que más nos sorprendió y que más nos activó desde el comienzo es que entre esos ochocientos profesores y profesoras tenemos veinticinco mil estudiantes. Nos parecía que no éramos un sector tan relegado y tan chico. Nos pareció que estábamos representando un sector un poquito más importante de la cultura.

En ese Manifiesto entendimos que también hay espectáculos teatrales, hay cartelera teatral en Buenos Aires, porque hay muchos actores y actrices que se forman en nuestros espacios. Nos reconocemos como usina, como pulmón cultural. Nos gusta llamarnos así. Y ahí fundamentamos nuestra lucha, la apoyamos en esos números y en ese horizonte.

Karina Mauro: Algo muy interesante del Manifiesto que ustedes sacaron en abril de 2020 fue que decía que el límite entre aprendizaje y fuerza de trabajo es difuso. Y, justamente, pensando a los espacios de formación como usinas para la producción, me resultó muy interesante que eso por fin se explicitara.

Nano Zyssholtz: Nosotros hicimos dos festivales, uno solos y otro con salas, espacios independientes de teatro. Y hubo una charla llamada “Usinas”, donde trabajamos precisamente

sobre espacios de escuelas que se hacen cooperativas de trabajo, cooperativas que terminan siendo escuelas. Nos dimos cuenta, entonces, que ese límite no existía tan claramente.

Karina Mauro: El tema de producir indicadores o números, de cuántos son los que se ocupan en la actividad, fue algo que atravesó a todas las agrupaciones.

También sucedió, por ejemplo, en el caso de AVAA (Artistas Visuales Autoconvocades Argentina), que se conformó durante la pandemia. Las palabras de las cartas inaugurales o de los manifiestos dicen mucho. En el caso de AVAA ustedes propusieron que éste era el momento para plantear un nuevo paradigma en la relación entre las artes y la sociedad. Por ello, lo primero que hicieron fue salir a contabilizar cuántos eran. Hicieron un auto-censo, que funcionó entre el 20 de julio y el 20 de agosto de 2020, y el *slogan* fue: “Pensado por artistas y para artistas”. Eso también fue muy significativo. Porque hemos visto, también a lo largo de la pandemia, censos y encuestas armados por personas que no eran artistas y que tenían algunos problemas.

Quería invitar a Sofía [Torres Kosiba] y a Silvana [Hubinsky], que participó en la Comisión de Auto-Censo, que nos cuenten las acciones de AVAA y cuáles fueron estos primeros resultados que obtuvieron.

Sofía Torres Kosiba: En este momento en AVAA tenemos doce comisiones trabajando, somos más de cien activos y activas. Nosotres arrancamos en abril y tengo que contarles que estuvimos bastante inspirados por el PIT. Lo digo aprovechando que está Nano [Zyssholtz] acá, presente. Nosotres históricamente estamos tratando de desarmar muchísimas creencias, arrastradas durante siglos, con relación a las prácticas de las artes visuales. Un ejemplo es esta idea construida de que el artista está en su atelier, trabajando solo y aislado del mundo, también que pertenecemos a una especie de elite que no necesita el dinero para pagar el alquiler y la comida diaria.

Esta creencia nos ha hecho muchísimo daño, al punto de que ni siquiera existimos en un modelo de Monotributo. En el Monotributo directamente no existe un rubro que sea para las artes visuales concretamente. Y se pueden imaginar todo lo que viene después. Cada exposición y cada muestra que pueden disfrutar en cualquiera de los museos del país construye todo un sistema económico para todas las personas que participan en la construcción de esa exposición, que dura dos meses y que le da sentido a esa institución. Todas esas personas cobran: la directora, el curador, el montagista, la gente de mantenimiento, quienes hacen prensa. Todos cobran, menos el artista, que compone, construye y le da sentido poético y material a esa exposición. Esto lo hemos aceptado como un devenir natural durante toda la historia de las artes visuales (que es lo que siempre se ha nombrado como artes plásticas o las Bellas Artes).

Entonces la tarea en la que estamos es desarmar una idea que está muy implantada y también empezar a pensar cómo vamos a enunciar y cómo vamos a contar de qué se trata lo que hacemos. Porque no es solamente estar en nuestros talleres haciendo escultura, pintando, haciendo una performance o haciendo lo que sea que haga cada artista. Como no tenemos la costumbre –eso es cierto–, todo lo que va sucediendo con Artistas Autoconvocades es histórico para nosotres. Porque es la primera vez que existe un colectivo en Argentina, donde haya representación de todas las provincias del país. Ahora que la palabra “federal” está en boca de todes y que se usa tan livianamente es algo muy difícil de sostener, porque las realidades de un territorio como el nuestro, que es enorme, son tan diversas, tan diferentes... Lo que sucede en Jujuy no tiene absolutamente nada que ver con lo que sucede en Tierra del Fuego, ni con lo que sucede en Capital Federal. Entonces Autoconvocades es realmente un hervidero de situaciones constantes y de discusiones que, por suerte, durante todos estos meses logramos mantener en la horizontalidad, en el respeto y, sobre todo, en el afecto.

Lo que hacemos es enfocarnos en todas estas grandes problemáticas comunes, como saber quiénes somos, de qué vivimos y en qué situación estamos. Por suerte muchos de nosotres estamos conectados con colegas del teatro o de las otras disciplinas, que nos han servido mucho de modelo y de inspiración para pensar cómo es el trabajo colectivo. En abril de 2020, cuando empezamos, una de las primeras cosas que vimos fue el PIT y sus primeras expresiones. Lo que notamos, y que nos puso en situación de crisis extrema fue que, a tres semanas de la pandemia

(como le pasa a casi todas las personas de cualquiera de las disciplinas del arte), nos encontramos con colegas que estaban realmente en emergencia alimentaria. Entonces de pronto dijimos: “¿qué pasó?”. Fue como si nos sorprendiera. Pero, en realidad, si yo no diera clases en la universidad (que es algo que hago hace dos años y que no lo hacía antes) estaría exactamente igual que mi colega que no tiene para comer. Porque, en realidad, vivimos al día como casi todas las personas que son independientes en el ámbito [artístico].

Esto fue como un shock, aunque no era nada nuevo. También trabajamos articuladamente con Artistas Solidarios, que se ocupan en Buenos Aires de repartir los bolsones [de comida] y en cada una de las ciudades hemos conformado agrupaciones. Tuvimos que salir por muchos frentes, en principio con estas emergencias de lo concreto y directo, que era: necesitamos un protocolo para acudir a nuestros talleres a trabajar. Y ese pedido para muchos no era lo más urgente. Yo vivo en Córdoba y no tengo problemas de espacio, igual que muchas compañeras y compañeros. Y en algunas provincias esto no era tan fundamental. Pero a nosotros nos pareció muy importante manifestar este lugar de trabajadoras y trabajadores. Así como el mecánico necesita ir a su taller a revisar los autos, así como el médico necesita ir a su consultorio, el artista necesita ir a su taller a trabajar. Sobre todo, nos parecía importante empezar a contarle a todo ese afuera (y a nosotros mismos), que nosotros también éramos trabajadores y que necesitamos tener un honorario y que todo eso se vea.

Hoy estamos en estas comisiones, divididas en Monotributo, de Ley Federal para la Creación de un Instituto de Artes Visuales (que tampoco tenemos), del Tarifario, del Auto-Censo, otras comisiones están viendo el tema Gestiones. Lanzamos un “Recursero” al comienzo de la pandemia, de todo el país, para que artistas que estaban en situación ya sea de violencia doméstica, de emergencia alimentaria o de salud, tuvieran un lugar, un recursero, donde entrar y decir: “Ah, acá hay un teléfono de atención psicológica, acá hay un teléfono de ayuda” y un montón de cosas así. En realidad, han sido todas las situaciones que fueron emergiendo y fuimos yendo por esos lugares.

Estamos en una situación de revisar algo muy esencial. De hecho, al final de nuestra especie de *statement* la frase es tratar de que se haga conciencia de que el arte es esencial para la vida, como lo vemos cada día en las redes, durante esta pandemia, donde casi todo lo que vemos está creado por una o por un artista. El 90% de las imágenes que consumimos son el resultado del trabajo de alguien. Como artistas somos investigadores poéticos y hacemos muchísimas tareas, aparte de gestores casi todos. Porque en Argentina es muy difícil poder llevar adelante un proyecto de arte si no sos un artista gestor. Los caminos son muchos y son muy intensos todos. La verdad es que es un placer compartir con estos colegas y conocernos, como pasa con Silvana que vive en Río Negro, que nunca nos habíamos visto, y ahora trabajamos todas las semanas, con ella y con un montón de otras personas valiosísimas. Todo eso es maravilloso. El camino que nos lleva hacia adelante es largo y profundo. Sacamos un tarifario con honorarios para que las instituciones puedan saber cuánto se le paga a un artista por hacer una muestra, por hacer una performance.

Son cosas que tendrían que ser obvias, pero, en realidad, no lo son. En eso estamos, trabajando muchísimas horas semanales cada una, con la intención de ver a dónde llegamos. Hemos tenido muy buena respuesta desde las instituciones en general, con mucho diálogo. Logramos incluso tener reuniones con Cámaras de Diputados, cosas que realmente eran como imposibles de pensar. Y, sobre todo, era imposible de pensar para un artista que vive en Tucumán o en otro lugar tan alejado. Poder acceder a este tipo de encuentros es realmente fundamental y creo que lo que se está logrando es muy positivo. También me encanta poder compartir en este encuentro con gente de otras disciplinas, como el teatro y el cine. Es genial y estamos como muy cercanos, pero, a veces, no lo sabemos.

Karina Mauro: Más adelante quisiera que hablen acerca del Tarifario.³ Porque me resultaba muy interesante la propuesta de salir de esa idea de que el artista visual es alguien que trabaja

³ Tarifario de Artes Visuales (T.A.V.). Puede consultarse en <https://www.facebook.com/TarifarioArtesVisuales/>

solo y genera un producto que después comercializa, para hablar un poco también de honorarios por exhibición y de algo muy interesante que plantean, que es que el hecho de que el espacio sea independiente no debe implicar que el trabajo de los artistas sea gratuito. Eso me parece que es transversal a todas las disciplinas artísticas. El teatro también tiene mucho que decir al respecto. Ahora le quería preguntar a Silvana [Hubinsky] por el auto-censo, a ver cuántos son, qué descubrieron allí.

Silvana Hubinsky: Buenas tardes. Muchas gracias por este espacio. La verdad es que es un honor para mí poner en palabras el trabajo de tantos compañeros, que estamos todos los días reuniéndonos a deshora, cuando tenemos un ratito, virtualmente, por *Whatsapp*, por documentos compartibles *online*, que escribimos entre todos. Hay una serie de herramientas y modos de comunicarnos que nos han acercado en este sentir-crear comunidad. Se trata de dejar la individualidad para generar una comunidad distinta con otro perfil y derribar ese mito del que hablaba Sofía, de que el arte es igual a la *elite*. Somos mucho más que eso y es tiempo de hacerlo visible. En ese sentido, tal como lo contaba Nano [Zyssholtz], nos empezamos a preguntar en abril o en los primeros días de mayo de 2020, cuántos somos. Ahí empezó el trabajo de auto-censo como comisión.

En Artistas Visuales Autoconvocados Argentina trabajamos de manera colectiva y horizontal. Este formulario de preguntas fue creado con ese mismo sentido. Somos artistas visuales con poca experiencia en las Ciencias Sociales (algunos un poquito más que otros), sin embargo, todos teníamos la misma voz y el mismo voto al opinar sobre estos temas. Queríamos reflejarnos frente a un espejo y poder decir: “esto somos”. Nos queríamos auto-preguntar y no, una vez más, llenar un formulario que te llega desde una institución pública, desde un Municipio o desde una institución privada, para catalogarte dentro de un sector particular. Entonces armamos un formulario, que tiene sesenta preguntas y diecisiete preguntas complementarias, que apuntan a conocer cómo estamos los artistas visuales y los trabajadores de las artes visuales, hoy en pandemia. Y quisimos traspasar esa situación para pensar cómo estamos y cómo nos vemos hacia adelante. En ese sentido había preguntas históricas, preguntas actuales y preguntas de proyección.

El resultado, absolutamente colaborativo e independiente, se registró en 4961 registros autogestivos. Es decir que la persona eligió contestar, eligió decir: “Acá estoy, éste soy yo, ésta es mi realidad y quiero compartirla con mis colegas para que hagamos algo juntos”. Eso tiene un valor muy importante en este momento, más allá que, desde los términos metodológicos y teóricos, quizá la muestra no sea representativa –como ya sabemos que tiene que ser– de ciertas características, o que el INDEC nos diga que “esta pregunta está mal formulada”. Sin embargo, nos parece que es mucho más que estar solos, en pandemia y sin trabajo. Poder mostrar los datos y decirle a una persona que toma decisiones: “Somos, de todos, solamente el 33% los que vivimos de las artes visuales. El resto tenemos empleos temporales, esporádicos, no formales”. Es un número importante a considerar en la toma de decisiones. Que, por ejemplo, el 70% diga que su trabajo está relacionado con las artes visuales, pero no puede vivir de él y no le alcanza para pagar el alquiler, para acceder a la salud, para tener un propio taller, es un dato importante a considerar. Y así un sinnúmero de situaciones que van reflejándonos y dándonos herramientas como comunidad, como colectivo. En ese sentido sería lo que nos mueve como organización, como asociación. Es ir a la par como colegas.

Cuando empezamos con los borradores, participamos más de diez artistas de todo el país en la formulación. Porque, como dijo Sofía, algunos estamos acá en la Patagonia, otros están en Buenos Aires, otros están en el Norte, otros están fuera del país, participando. La primera pregunta fue: “¿Por qué queremos hacer un auto-censo?”. Esto se los voy a leer, porque es muy revelador. Y hoy cuando revisaba la pila de papeles e ideas que tenemos ahí guardada, veía que es muy claro y es sencillo. Con esto voy a cerrar esta primera intervención, para dar lugar a los que siguen:

“¿Por qué queremos preguntarnos cuántos somos?

Porque existimos y somos trabajadores, porque necesitamos fortalecer el diálogo entre las escenas de nuestro país, porque debemos conocer la realidad de nuestros pares, porque

nuestro medio precisa políticas públicas que se adecúen al sector, porque queremos que nuestro trabajo sea reconocido, no sólo en términos simbólicos sino también en términos económicos”.

Esto resume la bandera que llevamos todos los días, comprometidos con nuestros colegas y con nuestra sociedad también. Porque somos una parte muy importante de la cultura de nuestro país. Muchas gracias.

Karina Mauro: Hablamos de dos colectivos que se armaron con motivo de la pandemia. Es muy interesante escucharlos decir: “nos dimos cuenta” o “vimos que”. Es como que la pandemia activó muy rápidamente la organización entre pares. Eso es fantástico. Sin embargo, en el caso de APDEA (Profesionales de la Dirección Escénica Argentina) es distinto, porque ellos no se conformaron por la pandemia, sino que ya lo habían hecho en noviembre de 2019. Es como una especie de acto premonitorio lo que hicieron. Originalmente se conformaron para conseguir que la puesta en escena se convierta en un objeto de derechos intelectuales. Ahora les voy a pedir que me cuenten al respecto. Pero, en el medio, apareció la pandemia, así que también tuvieron que salir a hacer un censo y una serie de acciones que estuvieron realizando.

Ana Alvarado: APDEA se creó, en parte, con la intención de pensar el tema de los derechos que genera la dirección escénica, como una obra que puede tener derechos intelectuales. En principio fue eso, pero no fue lo único. También me gustaría marcar que nos empezamos a reunir en el año 2018 y nos dimos cuenta de que teníamos mucha necesidad de juntarnos y especificar algunos aspectos de la dirección escénica. El teatro es una comunidad que realiza una actividad grupal, siempre, y tiene gremios, asociaciones que defienden derechos, tiene una historia. Los profesionales de la dirección escénica detectamos algunos problemas que eran específicos nuestros y vimos que necesitábamos juntarnos para llevarlos adelante. También tenía que ver con ampliar el contexto laboral. Ya en el 2018 estábamos muy preocupados por el teatro independiente, ya veíamos el tema económico como un problema serio. La cantidad de trabajo que se hace y lo que eso implica como recaudación para todos los integrantes, pero también para la dirección escénica.

Entre otros temas estuvo este de la puesta en escena como objeto de derecho, como objeto intelectual en principio, y el interés de que la Asociación tomara ese tema. Pero nos encontramos con la pandemia cuando recién estábamos felicitándonos por ser una asociación que iba a empezar a pensarse a sí misma, en un sentido federal, para intercambiar experiencias y demás. Lo primero que hicimos fue un censo, que se inició en el mes de abril de 2020 y siguió hasta hace un mes.⁴ Detectó todos los espectáculos posibles, hasta donde llegamos con nuestro censo. Porque se tenían que inscribir los espectáculos que no se pudieron estrenar, los espectáculos que tuvieron que suspender funciones y los espectáculos que no pudieron salir de gira. Fue un número impresionante y ante esa situación llevamos este censo (que estuvo activo durante todos estos meses) a las instituciones que subsidian. Fue tomado en cuenta, en algunos casos sí y en otros menos, para todas las formulaciones de subsidios específicos que fueron apareciendo en estos meses.

Además, esto fue unido a otras experiencias. Nosotros estamos en foros asociativos, con ADEA que es la Asociación de Escenógrafos e Iluminadores,⁵ con APPEAE que es la de Productores Ejecutivos.⁶ O sea que estamos trabajando, tratando de encontrarnos y de encontrar nuestras especificaciones, de ver cómo trabajamos juntos, cuáles son los errores y qué cosas hay que corregir. También formamos parte de multisectoriales y estamos atrás de la demanda del Monotributo. Porque si hay algo que se detectó inicialmente –lo están diciendo todas las asociaciones– es la informalidad laboral. Esto no había forma de darlo a conocer fácilmente. Por ello, todas las asociaciones hicimos censos y estamos pidiendo un modo tributario para que eso sea detectado, como mínimo. También hubo planteos de emergencia cultural, por eso nos

⁴ Puede consultarse en <http://apdea.com.ar/web/censo-obras-en-emergencia-2020/>.

⁵ Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina.

⁶ Asociación Profesional de Productores Ejecutivos de las Artes Escénicas.

juntamos. Me parece que hay un montón de cuestiones que pasaron en la pandemia, que venían de antes y que la idea sería que no sigan después. Pero para eso va a haber que seguir peleando.

APDEA tiene un directorio abierto, que está en su página, en el cual se van inscribiendo todas las directoras y directores del país. Lo que queremos es tener este registro y que todos los que se dedican a la dirección escénica se inscriban en ese directorio. La idea, básicamente, es que tengamos eso resuelto en el momento en que lo necesitamos. Hecho eso podremos decir: “nosotros somos estos, tenemos estas necesidades, tenemos estos números de documento”.

Marcelo Velázquez: En este momento cumplimos un año de la constitución de la Comisión Directiva, que necesitábamos para inscripción en la Inspección General de Justicia (IGJ). Porque desde el comienzo, como figura legal, elegimos ser una Asociación Civil. Es decir que iniciamos el trámite a finales del año pasado, una vez constituidos en Asamblea Constitutiva y aprobado el estatuto. Tenemos un estatuto, que está en nuestra página web,⁷ y ahora estamos esperando nuestra personería jurídica, que iba a estar para mediados de este año, pero también quedó el trámite interrumpido. Pero la tendremos en algún momento.

Desde el comienzo nos organizamos en comisiones de trabajo, como también comentaron los compañeros de los otros colectivos. En ese sentido tenemos siete comisiones. Hay una comisión original que fue nuestra primera tarea, que era la redacción del Estatuto Fundacional para esta inscripción jurídica. Eso nos llevó muchísimo tiempo, desde que comenzamos a reunirnos hasta fines del 2019, que pudimos hacer la inscripción. Nosotros desde el origen empezamos a reunirnos sistemáticamente cada quince días, alternando sábados y domingos, desde mediados de 2018. Venimos sumando compañeros y compañeras que se dedican a la dirección escénica. Y todavía hoy estamos abiertos para seguir sumando miembros hasta que, en algún momento, una vez que tengamos la personería jurídica, podamos establecer una inscripción de socios y una mínima cuota social para sostenernos como asociación. Estamos esperando eso, que será ya el año que viene.

Tenemos la Comisión de Objetivos y Fundamentos, que es la que básicamente se abocó a redactar el estatuto que está en la página web; la Comisión de Comunicación, que se dedica a la difusión y comunicación de todas las actividades de APDEA y también incluye el diseño de *flyers*, logos y todo lo que es la visualización de la Asociación; luego está Extensión y Vinculación Institucional, Cultura, Financiamiento y Géneros y Diversidades, que fue una de las últimas comisiones que se agregó. Porque hay un grupo de compañeros que empezaron a trabajar en función de las problemáticas de género y están trabajando muy bien en ese sentido.

Así funcionamos y creo que la pandemia nos potenció e intensificó nuestro trabajo, sobre todo por todo el trabajo que teníamos previamente para pensar nuestra constitución y nuestros objetivos. El objetivo es el Derecho de Puesta en Escena, y el director escénico o la directora escénica como autor o autora. Ahí es donde tenemos la cuestión más engorrosa, en el sentido de que siempre que uno intenta conseguir un derecho obviamente toca intereses y cuestiones legales, como la Ley de Propiedad Intelectual y todo lo que tiene que ver con la legislación en relación con el autor. Nosotros perseguimos ese objetivo: que el director sea considerado como un autor.

En eso estamos trabajando en una comisión específica, que se está abocando a hacer toda una investigación, que está en pleno trabajo, que es la Comisión de Derecho de Puesta. Están haciendo estudios, trabajando en distintas líneas. Una de ellas es definir qué es la puesta en escena, cuál es esta materialidad, este objeto de derecho que nosotros queremos perseguir, defender y gestionar. Ese es el eje principal. No es sencillo, pero estamos trabajando, investigando y estudiando para poder arribar a esa materialidad que es la puesta en escena. El otro día hubo una reunión, donde nos informaron un poco el avance de todo este trabajo. Siempre estaba rondando la pregunta acerca del quién: ¿de quién es la puesta en escena? Sería como la apropiación. Y, en realidad, fue muy interesante porque cambiamos esa pregunta. Más que por la apropiación de la puesta en escena transformamos la pregunta en: ¿qué es la puesta en escena? ¿A qué llamamos puesta en escena? ¿Cuál es ese objeto que nosotros vamos a reclamar como objeto de derecho? Porque va a haber que hacer alguna modificación a la Ley de

⁷ <http://apdea.com.ar/web/>

Propiedad Intelectual, como en algún momento lo lograron los directores de cine, los directores audiovisuales. Ese va a ser otro camino difícil: llegar a incluirnos dentro de un artículo de la Ley. Pero en ese trabajo estamos.

El otro problema que se nos suscita es cómo registramos una puesta en escena. Esa materialidad, ese objeto, ese diseño (nos gusta empezar a hablar de la idea de “diseño”, no de puesta en escena) es previo a la dirección teatral. Para poder ver cómo plasmarlo y registrarlo se nos va a exigir cuál es el registro. ¿Dónde está la puesta en escena? Esa sería un poco la pregunta. No son preguntas fáciles, ni que tengan fácil respuesta. Estamos como en ese camino de trabajo, de pensamiento, de investigación, que nos hace pensar nuestra propia práctica, nuestro hacer, nuestra profesión. Por eso el nombre de la Asociación es el de Profesionales de la Dirección Escénica, en el sentido de llevar a cabo, de profesar, una actividad que conocemos, una práctica que llevamos adelante permanentemente y que ahora empezamos a nombrar, a ponerle nombre.

El tema del registro no es sencillo. Estamos pensando la idea de “molde”, de “diseño” y quizá llevar a cabo un libro de puesta. La idea es que el puestista, el director, la directora, lleven un libro de puesta que funcione como registro. Pero recién estamos tratando de ir definiendo ese modo. Porque al comienzo pensábamos que podía ser un registro audiovisual, que es lo que tenemos más al alcance. También estamos viendo que necesitamos una materialidad, un registro en papel. En ese sentido surgió la idea del libro de puesta, que todavía tenemos que ir ajustando y afinando. Hay mucho trabajo para hacer. No va a ser ahora, pronto, pero sí implica estar pensando permanentemente en el hacer, en ponerle nombres a nuestro hacer, a nuestro recorrido en todo el proceso de trabajo de la dirección. Ahí estamos, tratando de conseguir este derecho - que no es poca cosa-, este reconocimiento como autores y autoras.

Karina Mauro: Debe ser complicado plantear este derecho en los distintos circuitos de producción. Digamos que en el circuito comercial es muy fácil, pero qué sucede con el circuito alternativo. ¿Ante quién se esgrime ese derecho? ¿Quién pagaría por ese derecho en el teatro organizado en cooperativas? ¿Eso es algo sobre lo que han reflexionado?

Marcelo Velázquez: Empiezan a surgir estas cuestiones. En muchas reuniones, incluso en las reuniones de origen de APDEA, aparecía la cuestión económica, la del trabajo y su remuneración. Y eso volvió a surgir con la cuestión del derecho. Sabemos que todo derecho debe tener una traducción económica. En ese sentido lo empezamos a poner a un costado para, primero, terminar de definir cuál es nuestro objeto de derecho. Porque en la medida en que sólo vamos a reclamar la retribución económica, por ejemplo, porcentajes de *bordereaux*, depende de los circuitos lo que corresponda al trabajo de la dirección escénica. Se nos estaba exigiendo ver cuál es el registro que tenemos, cuál es el objeto que estábamos defendiendo y por el cual estábamos reclamando. Esa es la zona que estamos trabajando ahora: ¿cuál va a ser la traducción a nivel económico? Pero no lo pusimos en este momento como prioridad porque necesitamos tener definiciones previas, además de este reconocimiento a nivel legal de la autoría de la puesta en escena. Pero sí lo tenemos en cuenta, es lo primero que surge, lo que surge todo el tiempo. Por eso decía que va a afectar intereses, de productores, de grupos, de cooperativas. Estamos avanzando sobre todo en estos dos o tres ejes que yo planteaba, que empezaron a dilucidar el campo de trabajo, en una actividad como el teatro, que es tan colectiva y donde hay participaciones de muchos artistas en el producto, en el espectáculo, en la obra. No resulta sencillo, pero estamos en ese trabajo, que nos va a llevar un tiempo. Ya pasamos la parte de nuestro estatuto y nuestros objetivos, para constituir la asociación, que nos parecía importante. Ahora estamos trabajando en esta línea.

Ana Alvarado: Yo quería plantear que el tema recaudatorio es un aspecto, pero el tema de derechos de la dirección escénica es más complejo que el tema exclusivamente recaudatorio. En una primera instancia el derecho intelectual, el reconocimiento de la tarea de la dirección escénica, por nuestros pares y por la comunidad en general, es muy importante. Los porcentajes recaudatorios vendrán después.

Karina Mauro: Pensaba: ¿qué registro, qué prueba, queda de que un director es el autor de una puesta? El programa de mano.

Ana Alvarado: Justamente ese es el problema que tenemos: que el trabajo que hacemos pareciera invisible.

Karina Mauro: Son cosas que, como están dadas las condiciones (a las que uno se acostumbra, pero no piensa), son interesantes y van a mover muchas fichas. Pienso también, por ejemplo, en las plataformas. Ahora que se ha subido tanto material a las plataformas, allí hay un montón de derechos. Y eso me da pie para presentar a María Fiorentino.

Yo creo que todos sabemos y conocemos cómo la constitución de la SAGAI transformó completamente el panorama de los trabajadores intérpretes en este país. Pero a poco de constituirse, el contexto de los medios audiovisuales, que es su principal línea de acción, empezó a cambiar aceleradamente. No cabe duda de que las grandes ganadoras de esta pandemia fueron las plataformas, en este caso las plataformas de *streaming*. En estos meses fue sorprendente ver cómo la SAGAI tenía que combinar su acción de lucha para que se reconozcan los derechos intelectuales de intérpretes ante estos monstruos enormes y, al mismo tiempo, tener que repartir bolsones de comida entre sus asociados. Fue un abanico diverso de acciones y responsabilidades, y quisiera que María nos cuente cómo hicieron para afrontarlo.

María Fiorentino: Hola, buenas tardes a todos. Gracias por la invitación. Escucho hablar a los directores y me quedo colgada con hablar de ellos. Uno está atravesado por esta pelea. SAGAI se constituyó en el 2007. Hace unos diez años, a través de una Asamblea, que es la Soberana, se decidió que el 8% de lo recaudado en el año sostuviera una Fundación. Todos ustedes saben, porque supongo que son eventuales espectadores de televisión o cine, que hay muy poca ficción nacional, ya hace años. Entonces la Fundación cumple un rol equitativo en el reparto del dinero que entra. Porque no son tantos los actores que cobran mucho dinero. De la Comisión Directiva los que menos cobramos somos Pepe Soriano y yo. Yo en el último reparto (son cuatro repartos por año) cobré \$1250.- Después, si quieren, les explico cómo una obra tiene distintos valores según la hora en la que es emitida y demás.

La Fundación tiene un presupuesto para hacer tareas presenciales, con las que hacemos el reparto más equitativo, que son cursos, charlas, cursos para los mayores de '60 y producciones de cortos en convenios marco con ministerios, con directores independientes, con concursos. Ya van dos años que hacemos una ayuda, un estímulo económico a cooperativas independientes de teatro. Eso fue una decisión bastante peleada en la comisión directiva, porque somos una Sociedad Audiovisual. Pero como el 95% de nosotros ha nacido a la profesión sobre un escenario, finalmente triunfó la decisión de acompañar a los socios que estaban haciendo teatro.

Cuando surgió la pandemia y nos dimos cuenta de que no íbamos a poder hacer nada de eso, hicimos una encuesta. Esto es un paréntesis que voy a hacer. Hemos hecho un estudio muy grande sobre la violencia en los espacios laborales, el abuso sexual y el acoso. Les voy a compartir el *link* para que ustedes lo puedan tener, porque es un trabajo muy valioso, en el que seguimos trabajando todavía. Pero hay resultados muy llamativos sobre quiénes, cómo y dónde somos acosados en los lugares de trabajo.⁸ Digo esto porque esa encuesta, que fue hecha hace más de dos años, la contestaron más de mil doscientos y pico de los siete mil y pico de socios que tenemos hoy. Digo “y pico” porque siempre se van agregando.

La encuesta por la pandemia fue respondida por el mismo número de socios. Por eso esta es una estimación personal, que a veces compartimos con la gente de la Fundación, que es que en ese número debe estar rondando la cantidad de socios que tienen participación en audiovisuales, esporádicamente algunos. Estaremos en los mil doscientos y pico. Fue una encuesta muy ensayada entre nosotros. La subíamos a la nube y cada uno de nosotros, con distintas edades, géneros y ocupaciones, decíamos qué nos gustaría que nos preguntaran. O sea que fue una encuesta muy ajustada, donde nosotros sabíamos quién era alérgico, con cuántos

⁸ Estos materiales pueden encontrarse en <https://www.sagai.org/genero>.

vivían, quién no podía comer gluten, quién tenía auto y podía prestarse a ser fletero y cobrar un trabajo por eso, en lugar de contratar fletes para repartir comida. Lo impactante fue que apenas contestó la encuesta el 14% del padrón (que eran mil doscientos y pico), y que el 10% de ellos (o sea ciento setenta y tres familias) no llegaban a la comida.

Primero fue todo un trabajo muy complicado llegar a encontrar todo lo que nosotros queríamos para que fuera una ayuda nutritiva y realmente completa. Necesitábamos encontrar a un mayorista que tuviera casi todo lo que nosotros queríamos y además encontrar socios que nos ayudaran a retirarla, porque eran toneladas que había que sacarlas en carros y subirlas a camiones. La entrega se hizo de esta manera: eran dos bolsones de alimentos no perecederos, en una sola entrega, y dos veces en el mes llegaban alimentos vegetales, frutales y un maple de huevos. Fue una ayuda muy completa y, en la medida en que se enteraban, se fueron sumando socios. Llegamos a trescientas sesenta o trescientas setenta familias. También, conseguimos ayuda para algunos compañeros que no tenían el dinero suficiente para llegar a los remedios. Se formó un circuito virtuoso. Porque muchos de los que habían decidido aceptar el dinero para los medicamentos después nos escribían diciendo: “Mi padre me los compra. Denle la plata a otro”. O querían devolver eso de alguna manera y fueron los que nos ayudaron a embolsar toda la comida –que era mucha- y la mayoría de los compañeros que tenían auto salieron como fleteros. Tratamos de que lo que teníamos disponible monetariamente quedara adentro, que no fuera a otros lados.

El tema es que llegó un momento en que ya no podíamos. Avisamos, porque teníamos la intuición de que íbamos a hacer el acompañamiento por tres meses. Pero igual nosotros tenemos algunos subsidios que seguimos poniendo en práctica como, por ejemplo, el acompañamiento en situaciones críticas, que tiene que ver con algunas compañeras muy cercanas que tuvieron caídas, operaciones y viven solas. Son personas que necesitan un acompañamiento permanente en su casa. Por suerte la persona que las ayudaba una vez por semana con la limpieza vivía sola. Entonces se mudó y solventamos eso.

También nos pusimos en contacto con Artistas Solidarios⁹ y llegamos a un acuerdo con ellos. “Mosquito” Sancineto nos dijo: “Nosotros estamos cubiertos por otro lado”, entonces a los actores que estaban colaborando con Artistas Solidarios les acercamos nosotros la ayuda para que ellos siguieran colaborando como factor de trabajo. Por un lado, agradezco este momento tan extraño de mi vida, porque yo pensé que había sobrevivido ya a las cosas más feas que nos podían pasar y me toca en esta etapa resistir a esta peste, que deja de manifiesto todo esto. Deja de manifiesto algunas cosas muy hermosas que he escuchado, como el relevarse entre nosotros, el saber quiénes somos, qué queremos; y también deja de manifiesto –como decía Camus- *La Peste*, la maldad, la indiferencia. Pero yo agradezco que me haya encontrado en la Fundación. Porque es un hecho inédito la Fundación. Es un hecho inédito en un colectivo al que le cuesta mucho reconocerse como trabajadores. Muchos nos reconocemos como trabajadores, pero algunos son artistas nada más.

No me quiero extender mucho, pero quiero hablarte de lo que sucede con las plataformas. Con las plataformas no tenemos manera de cobrar, porque no tienen domicilio fiscal en Argentina. Por ende, con Youtube (que es Google) hace cinco años que estamos en juicio y tenemos algunas conversaciones no formales con Netflix, en las que estamos tratando de arribar a alguna llegada. Pero las plataformas argentinas, como Flow, por ejemplo, que es de Cablevisión, que insiste que nos la paga, pero no nos la paga... Porque los asociados de Cablevisión que tienen Flow la reciben facturada aparte y nosotros recibimos de Cablevisión lo que pagan por Cablevisión. En este momento no estamos recibiendo ningún ingreso prácticamente, salvo algunos hoteles. DirecTV paga en tiempo y forma. Otros usuarios, que son los cable-operadores, los que pagan los hoteles, los cines, están demorándose y pagando con diferido.

Sin embargo, al pedido de que repusiera ficción nacional, ARTEAR tuvo una actitud no sólo indiferente sino también bastante cruel y provocativa. Le cedió todo el material grabado a

⁹ Iniciativa que gestionó el reparto de alimentos adquiridos mediante donaciones y aportes gubernamentales durante los meses del ASPO. El actor y director Fabio “Mosquito” Sancineto fue su principal portavoz.

Youtube, que no nos paga, con el agravante de que Youtube le paga al canal. Así que todas las vistas que tienen nuestros trabajos en Youtube es dinero que va a ARTEAR. Nos tendrían que pagar ARTEAR y Youtube por esos trabajos, pero no nos paga ninguno de los dos. Es una lucha un poco complicada. Les cuento a los compañeros directores y demás, que están peleando por definir y luego ver cómo ese derecho tiene un resarcimiento económico, que hace unos años me ha tocado viajar a Córdoba por trabajo y me alojaron en un hotel durante cuatro días, por una película. Sobre la cama había una protesta contra SAGAI por “el impuesto”. Lo llaman “impuesto”, no lo llaman “derecho”. Dicen que cobramos impuestos. Entonces le pregunté al conserje si me iban a atender bien o me iban a poner algo feo en el desayuno porque yo era de SAGAI. Porque los devastamos con los “impuestos” que les cobramos, que es algo así como un peso por habitación a fin de año, una cosa así.

Creo que a esta conversación de la que estoy participando, donde escucho la cantidad de personas que quieren ser actores en CABA, la cantidad de maestros que hay, el censarnos, el reconocernos, debemos agregar el saber que el público también a veces cree que lo nuestro no es un trabajo. Porque uno en las redes ve las contestaciones horribles que les dan a algunos colegas. La otra vez vi a una actriz muy conocida que comentaba que la está pasando muy mal por este tema económico y demás. Las contestaciones eran muy ofensivas: “Jodete”, “Ahorrá cuando laburás”. Además, están convencidos de que nos llevamos millones cuando vamos a trabajar a algún medio. Todos sabemos que cuando hacemos teatro independiente lo hacemos por amor al arte y para despuntar el vicio, porque nadie puede vivir con una función semanal.

Por ahora quería decirles eso recomendarles nuevamente el material sobre los espacios laborales libres de violencia, que es algo que logramos consensuar con todas (con todos y con todes) las partes que conforman el universo audiovisual. También colaboramos en el proyecto de lo que significa inserción artística de niños en un anteproyecto de ley de Daniel Filmus.

Karina Mauro: Muchas gracias por la exposición a todos y todas. Tenemos varias preguntas del público. En referencia a la constitución de APDEA preguntan: ¿Por qué fueron por la vía de una Sociedad Civil y no por la inscripción como Asociación Profesional?

Marcelo Velázquez: La figura jurídica por la que optamos para constituirnos como asociación es Asociación Civil sin Fines de Lucro. Y le dimos el nombre de Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica, con los requisitos que tiene la inscripción de una asociación civil sin fines de lucro. Esa es la figura legal, que es lo que acordamos desde el origen. Hubo intentos anteriores de compañeros y compañeras, en los '70 y en los '80, de constituir una asociación de directores. Hubo algunas agrupaciones, pero que yo recuerde no habían llegado a oficializarse como una entidad con personería jurídica. Fue nuestro objetivo establecerlo y, dentro de las figuras jurídicas para este tipo de agrupaciones, optamos por la de Asociación Civil sin Fines de Lucro. No sé si contesto la pregunta.

Karina Mauro: Otra pregunta del público es en referencia a la figura del Monotributo de artista, ¿cómo podría ser? ¿Sería como una forma de blanquear la actividad, poder acceder a una obra social, a un seguro médico? ¿Cuáles podrían ser los aspectos negativos de ese Monotributo?

Nano Zyssholtz: ¿Puedo responder yo, desde PIT, lo que estuvimos viendo? En realidad lo que nos pasa en PIT, por empezar, es que creemos que somos un sector que no somos reconocidos como trabajadores; somos una especie de grupúsculo, que tenemos un hobby vinculado al arte. Pero la forma de estar incluidos en la legalidad es pagar el Monotributo como cualquiera, como hace un fletero o un carpintero. Seguramente también tenga sus complejidades. Yo pienso que se debe asemejar un poco a lo que fue (o existe todavía) el Monotributo Eventual, donde uno puede tributar cuando cobra y cuando no cobra, en los meses que uno no trabaja, lo tiene que seguir sosteniendo. Porque en mi caso y en el caso de muchos compañeros y compañeras tenemos la obra social del Monotributo. O sea que yo durante toda la pandemia no pude trabajar pero tuve que seguir pagando porque me quedaba sin obra social. No era una opción.

Otra cosa que le pasó al sector (y creo que a las compañeras de artes visuales también) es que por una hora cátedra en una Facultad o por un pequeño ingreso ya te quedas afuera del IFE tradicional.¹⁰ Es una serie de derechos vinculados a ser reconocidos como trabajadores de la cultura. Entre ellos está tener una inserción tributaria excepcional, como trabajadores de la cultura.

Y otra cosa que en PIT también se habló, es que sentíamos que era una responsabilidad pronunciarnos como una agrupación y entender que nuestra parte también es estar en blanco, nuestro trabajo tenerlo en blanco. Muchos compañeros no pueden, porque no les dan los números. Entonces el miedo era: “Ahora me voy a exponer”, porque tuvimos que presentar nuestros nombres...

Sofía Torres Kosiba: Nosotros también, desde las artes visuales, tenemos que tener una comisión que se llame “Lingüística, Pedagogía y Confusión”, porque hay muchas cosas para explicar respecto de cómo funcionan estas prácticas. Yo pienso mucho en eso y es una tarea que va paralela a todo lo que venimos haciendo concretamente. Me refiero a esto de contarle a la comunidad porque, como decía María [Fiorentino], hay una cosa muy extraña alrededor de esta idea de reconocerse como trabajadoras o como trabajadores. Creo que está asociada a una idea medio Medieval del artista tocado por el dedo divino de la inspiración o algo así. Entonces realmente se genera mucha tensión en ese lugar hacia adentro y ni hablemos hacia afuera. En artes visuales tenemos una frase que es: “No es amor al arte, es trabajo precarizado o trabajo mal pago”. Hay toda una romantización alrededor de nuestras prácticas, que es muy compleja.

Y esto que se acerca del temor, es algo que para nosotres es igual que como puede ser para el cine o para el teatro. Con el lanzamiento del Tarifario hubo un gran miedo de que los museos no te llamen más porque ahora te van a tener que pagar. Y estamos tan acostumbrados a que todos lo hacemos gratis desde hace miles de años, que pensamos que ahora no nos van a llamar más. Es tremendo enfrentarse a esta situación. Y queremos un Monotributo, porque sabemos que esa va a ser nuestra única posibilidad de acceder a una jubilación el día de mañana. Aunque sabemos que, aunque tengamos cien años, vamos a tener que seguir haciendo algo porque esa jubilación va a ser una cosa totalmente insustancial. Casi todos los que trabajamos en artes estamos pensando que seguiremos dando clases o quién nos irá a bancar en el momento en que nos llegue esa instancia. Tengo muchísimas colegas que en este momento tienen ochenta y pico de años, que están solas y son personas en una situación de indefensión absoluta.

Es un poco también lo que contaba María [Fiorentino]. Obviamente en nuestro ámbito es igual. Tratamos entre todos de contenernos y, aunque sea a la distancia, estar conectadas con estas mujeres (son casi todas mujeres) que están en situaciones realmente muy complicadas. Y ahora encima están en situación de aislamiento, por lo que se ha generado toda una situación muy tremenda alrededor de todo esto. Están a la deriva esperando que les llegue un famoso premio que tenemos en el mundo de las artes visuales, al que le dicen “la jubilación”.¹¹ En realidad no es una jubilación sino que se origina como una especie de beca que la tendrías que poder cobrar incluso desde los cuarenta y cinco años para que puedas dedicarte a investigar. En algún momento, creo que fue en la época de Cavallo, se terminó convirtiendo en una jubilación, y se dan ocho al año. Son ocho personas, en una ruleta, que pueden llegar a acceder a eso. Y con eso esos artistas se salvan. Además, estamos hablando de gente conocidísima del ambiente, que laburó toda su vida, con sesenta años de trayectoria de trabajo, que se encuentra en una situación de precariedad absoluta, de abandono.

Es muy tremendo que, viendo estas realidades, tengamos miedo. Y todo este tiempo, mientras hacemos esto, y eso que estamos colectivamente preparándonos, acompañándonos, sosteniéndonos y alentándonos, seguimos teniendo miedo. Sabemos que va a haber represalias

¹⁰ Ingreso Familiar de Emergencia.

¹¹ El Premio Nacional a la Trayectoria Artística concede una pensión vitalicia que se hace efectiva una vez cumplida la edad jubilatoria. Es otorgado por el Ministerio de Cultura de la Nación, mediante un jurado conformado por las autoridades del Museo Nacional de Bellas Artes y cinco especialistas de trayectoria reconocida.

y, sobre todo, quienes estamos en las provincias y en lugares pequeños, donde nos conocemos todos...

Estamos yendo por lo que nos corresponde, que es básico. Estamos hablando de pretender tener una obra social, de pretender tener una jubilación el día de mañana. Es increíble que tengamos que tener temor, pero lo tenemos. Es inevitable. Y es obvio que hay un montón de gente que no quiere que suceda el blanqueo de nuestro trabajo. En nuestro caso tenemos como intermediarios a galerías, ferias de arte. Encima es una escena muy chiquita y que, en realidad, esto sucede en tres provincias del país. Porque el resto del país no tiene nada de todo esto. Las galerías de arte sólo están en Buenos Aires, en Córdoba y en Rosario. El resto del país no tiene un mercado del arte. Y ese mercado que existe es muy pequeño, se reduce a dos eventos al año (ArteBA¹² y uno que hacíamos en Córdoba, que en 2020 no se va a hacer) y alrededor de esas ferias de vanidades sucede todo el movimiento de lo que es la venta de la obra, que es nada. Es una parte de algunos privilegiados que tenemos galería que nos representa de alguna forma. Y todo es una fantasía porque, en realidad, vender obra en este país no es una cosa que suceda habitualmente. Yo puedo contar con los dedos de una mano a las personas que pueden decir: “Vivo de la venta de obras”. Y a veces es como por un tiempo, en algún momento, pero después va cayendo esa venta.

Entonces ese temor es constante, es eso que cuenta María [Fiorentino] de llegar a un lugar y que te esperen con un cartel puesto en la cama. Es increíble que para el resto tampoco sea comprensible que de alguna manera hay que sostener esto. Tenemos miles de egresados de las universidades anualmente, veinticinco mil personas en Buenos Aires toman clases en los talleres de teatro –como decía Nano [Zyssholtz]–. ¿Esa gente de qué vive? ¿Cómo se sostiene? Obviamente haciendo muchísimas otras cosas. Pero si no le damos un valor económico, aparte del simbólico (que ya tendría que estar clarísimo), es una locura. En una reunión que tuvimos en un momento con la Dirección Nacional de Industrias Culturales, con la que tenemos muchísimo diálogo y estamos súper agradecidos de que nos incorporen, pero las artes visuales no son una industria. La práctica nuestra pertenece a otra cosa. No estamos ni siquiera viendo cómo hacer para adaptarnos a eso, para ver si adaptándonos a la idea de industria cultural puede pasar algo que mueva esta cuestión del engranaje económico. Pero la realidad es que tenemos que adaptarnos, tenemos que modificar la manera en las que nosotros llevamos adelante las prácticas cotidianas del hacer de las artes visuales. Creo que en eso un poco siempre estamos hermanados con el teatro y demás, porque es similar. Las horas diarias que uno le dedica a esto son horas que se van o que son para el enriquecimiento propio o de nuestros colegas.

Pero ese temor es parte. Si le prestamos atención lamentablemente no hacemos nada. Pero realmente sí, hay que tener miedo y no está mal. Es como parte de esta tarea. Porque el miedo también nos mantiene un poco alertas. Si hay algo que tenemos que estar es alertas.

María Fiorentino: Permiso. Vi por ahí que alguien preguntaba si se había discutido alguna vez lo de autopercebirse como trabajadores. En realidad, hubo un intento que no fue ese precisamente. Hará unos catorce años hubo un gran problema en el medio de una paritaria, donde hacíamos asambleas espontáneas y nos juntábamos dos o tres veces por semana. Fue en el 2007. Y nos dimos cuenta de que había un gran intento de que haya un sindicato de famosos y un sindicato de los que no eran famosos. ¿Para qué vamos a estar sindicalizados, pagar y contribuir a una obra social para cinco mil (los que éramos en ese momento) si en realidad laburamos veinte que somos los que vamos a los programas? Esa es la situación. No da de ningún modo sentarse a discutir porque está muy claro eso. Está muy clara la actitud de no comprender que es un trabajo lo que hacemos.

Yo he sido bendecida con la posibilidad de tener trabajo. Y si en algún momento dejé de hacer televisión fue por una elección de salud personal, porque prefería alejarme un poco de estar encerrada entre metal todo el tiempo, durante diez horas. Porque ha ido cambiando el medio. Cuando yo hacía televisión, hasta el principio de los '90 (antes de la flexibilización laboral “riojana”), yo hacía una tira, almorzaba a las dos de la tarde, me iba a ensayar y hacía una obra de teatro, y después me levantaba y me iba a grabar una tira. Porque eran seis horas. Y

¹² Feria de arte contemporáneo organizada anualmente por la Fundación ArteBA.

si estaba más me lo “garpaban” aparte, con exteriores. Después de la flexibilización laboral pasaron a ser doce horas y ahora bajaron a diez horas. En realidad, te hacen firmar en un contrato que no podés hacer teatro, porque no te pueden acomodar el horario. Cada uno de nosotros tiene una realidad propia y sabe hasta qué punto puede jugar con algo. Pero es una discusión que en este momento no tiene sentido, porque es absolutamente ideológica. No estoy hablando de una discusión “partidaria” sino “ideológica”, acerca de lo que significa ponerse frente a una cámara o encerrarse en un atelier a tallar, a pintar o a dirigir o actuar en teatro.

Ana Alvarado: Quería agregar una cuestión respecto del Monotributo, que se habló hace un ratito. APDEA entendió, cuando empezó la pandemia, que muchas instituciones que subsidian creían que con la información que tenían y que nacía de la inscripción de un espectáculo en la Asociación Argentina de Actores, que es parte del sistema de subsidios,¹³ con ello ya era suficiente y se conocía el espectro nacional. A partir de este momento y del censo que hicimos nosotros, y muchas más cosas, hemos tomado consciencia de que eso era una parte muy pequeña de lo que ocurría en términos de espectáculos en el país. Porque muchas personas no llegaban a hacer esa inscripción, porque no entraban en ese sistema, porque eso les implicaba ciertos costos, etc. Entonces esto de lo tributario también tiene un valor de registro, tiene un valor de lo que fueron nombrando, como tener acceso a una obra social. Tiene un tipo de valor. Mucha gente está agremiada en [la Asociación Argentina de] Actores, por ejemplo. Existe la agremiación y los directores también podríamos estar agremiados. Pero había una hipótesis de que eso era así y de que funcionaba bien así. Pero se demostró que no lo era.

Karina Mauro: Sí, hay un tema ahí con el registro. No sólo con el registro sino con la entidad, con la ontología de las Sociedades Accidentales de Trabajo. ¿Qué son? ¿Cuál es la reglamentación que las fundamenta? Me parece que es un tema que hay que pensar a futuro.

Y también, a raíz de lo que comentaba María [Fiorentino] con respecto a la autopercepción y lo que dijo Sofía [Torres Kosiba] acerca de la cuestión impositiva y el reconocimiento, recordé lo que pasó con el IFE. Recordé esa ola de rechazos masivos al pedido del IFE por parte de artistas y que después eso se intentó subsanar con becas, para las que era necesario concursar, mostrar antecedentes previos. Gente que hace décadas que viene trabajando tuvo que pedir un certificado para demostrar que era un artista. A comparación de otros trabajadores, que accedían al IFE solamente diciendo: “Soy monotributista y no tengo ingresos”, la situación de los artistas fue muy distinta. Eso muestra que no es sólo un tema de autopercepción como uno puede creer a primera vista. Sí, es verdad que hay un problema de autopercepción, pero también hay un problema de cómo la sociedad y el Estado ve a esos trabajadores.

Quiero agradecerles a todos y todas por su participación. Como vemos, con la pandemia fueron apareciendo problemas que antes estaban invisibilizados y que ahora se les puede poner nombre. Eso me parece que es lo más interesante.

Además, otro aspecto que circuló en cada una de las tareas y en todos los espacios que comentamos hoy es la dimensión afectiva. Me parece que en este momento que nos tocó vivir los afectos fueron muy importante para sostener los espacios laborales. El arte tiene mucho para enseñarnos sobre eso. También que esa dimensión afectiva no implique renunciar a los derechos. Como decimos en nuestras investigaciones: estudiar los vínculos entre el mundo del arte y el mundo del trabajo se relaciona no sólo con una redistribución más equitativa de los recursos que se generan sino también con conseguir que dedicarse a las artes sea un horizonte posible para todos los sectores sociales de nuestro país, de nuestra región y del mundo. Ese es nuestro objetivo de máxima para encarar este trabajo. Muchas gracias a todos y a todas por acompañarnos.

¹³ Los subsidios a la producción otorgados por el Instituto Nacional de Teatro en todo el país y por PROTEATRO en el ámbito de la CABA, requieren del registro previo del elenco en la Asociación Argentina de Actores bajo la figura de “Sociedad Accidental de Trabajo”, conocidas en la jerga teatral como “cooperativas”. Para mayores especificaciones, ver el artículo de Mauro en el presente *dossier*.