
CONTEXTOS FRÁGILES: APUNTES SOBRE LA PRECARIZACIÓN DEL ARTISTA PLÁSTICO

Esperanza Cobo Arnal

Investigadora independiente

Resumen

El covid-19 dejó patente la importancia de la cultura como agente cohesionador del entramado social, asimismo, reveló la inestabilidad de un sector en el cual sus producciones se originan a partir de unas condiciones laborales lábiles e inmersas en contextos legitimados. El objetivo del estudio es señalar la fragilidad del colectivo que se inscribe dentro del ámbito de las artes visuales y que transita en un hábitat impregnado de carencias estructurales, preponderando aquellas en que género y pobreza son consustanciales. Aportando proyectos y cifras que corroboran la obsolescencia de los patrones económicos y culturales exiguos en los que el creador intenta subsistir y exponiendo como desde el entorno educativo se sigue perpetuando un relato hegemónico sobre un modelo de artista caduco. Para finalmente constatar la necesidad del productor artístico como constructor de una nueva subjetividad política que aliente un ecosistema que dé lugar a praxis alternativas de resistencia y solidaridad.

Palabras clave: ARTISTA; CULTURA; PRECARIZACIÓN; INSOSTENIBLES; ALTERNATIVAS

FRAGILE CONTEXTS: NOTES ON THE PRECARIOUSNESS OF THE PLASTIC ARTIST

Abstract

Covid-19 made clear the importance of culture as a cohesive agent of the social fabric; it also revealed the instability of a sector in which its productions originate from labile working conditions and immersed in legitimized contexts. The objective of the study is to point out the fragility of the group that is part of the field of visual arts and that transits in a habitat impregnated with structural deficiencies, preponderating those in which gender and poverty are consubstantial. Providing projects and figures that corroborate the obsolescence of the meager economic and cultural patterns in which the creator tries to subsist and exposing how, from the educational environment, a hegemonic story about an outdated artist model continues to be perpetuated. To finally confirm the need for the artistic producer as a builder of a new political subjectivity that encourages an ecosystem that gives rise to alternative praxis of resistance and solidarity.

Keywords: ARTIST; CULTURE; PRESCULARITY; UNSUSTAINABLE; ALTERNATIVES

Cobo Arnal, Esperanza. 2023. «Contextos frágiles: Apuntes sobre la precarización del artista plástico». *AusArt* 11 (2): 21-31. <https://doi.org/10.1387/ausart.24933>

Tiempos precarios

El confinamiento decretado en 2020, a causa del covid-19, reconfiguró los papeles del individuo contemporáneo convertido, simultáneamente, en espectador y actor de todas esas extensiones culturales ya fueran novelas de ficción, cómics o películas que habían esbozado relatos distópicos semejantes a los que la sociedad estaba viviendo en la realidad. La reclusión forzada propició que la población se refugiara en la cultura y sus múltiples formas y coexistiera con esa sociedad del espectáculo enferma y alienada que los medios de comunicación de masas ofrecían, sin tregua, sobre una humanidad en suspensión (Debord [1967] 2002). La pandemia subrayó, más todavía, las patologías heredadas con las que conviven los creadores en el frágil ecosistema artístico en el que habitan, una precariedad generalizada que los imposibilita mantener una estabilidad profesional en paralelo a su práctica artística. La crisis mundial dio pie a configurar, proponer y plantear otros entornos menos desequilibrados y más sostenibles como los que imagina el filósofo esloveno Slavoj Žižek:

Pero quizás otro virus ideológico, y mucho más beneficioso, se propagará y con suerte nos infectará: el virus de pensar en una sociedad alternativa, una sociedad más allá del estado-nación, una sociedad que se actualiza a sí misma en las formas de solidaridad y cooperación global (citado en Agamben 2020, 22).

¿Cómo rescatar las prácticas artísticas de la lógica mercantilista?, y lo más importante, ¿cómo rescatar al artista del modelo individualista y marginal que conocemos? Puede ser oportuno hacer una analogía con el deseo anteriormente expresado por Žižek y el actual sistema del arte; el ámbito de las artes visuales un contexto que representa y acarrea todas las contradicciones de la ideología neoliberal y tiene la necesidad perentoria de reformular nuevas coordenadas y políticas culturales que no estén supeditadas a los mecanismos del capitalismo y sus desigualdades. Como nos describe el teórico estadounidense Fredric Jameson en su ensayo *Teoría de la posmodernidad* (1991) los productores de cultura son agentes que solo pueden revisar estilos e imaginarios muertos que nos hacen retroceder al pasado desde una tradición globalizada en que todo discurso supuestamente 'alternativo' queda fagocitado por el sistema.

El estudio poliédrico que esbozamos en este artículo propone indagar desde varias perspectivas las fisuras de un modelo cultural en el cual los creadores siguen anclados en arquetipos ideológicos y sociales obsoletos. El origen histórico y antiguo del desamparo del artista sigue siendo palpable en proyectos contemporáneos realizados por mujeres que tratan sobre el desmantelamiento de las condiciones de vida a las que están sujetas, interrogándose de cuál es el papel y posición que tienen en el proceso de producción (Benjamin 1934). Dar cifras a dicha inestabilidad económica

estructural, basada en una indefensión laboral y un marco regulador insuficiente nos retrotrae a cómo el modelo pedagógico de las instituciones educativas sigue perpetuando el prototipo del artista romántico que lo invalida para rebelarse colectivamente contra el sistema imperante.

Por amor al arte

Los mecanismos de control sobre la cultura de las democracias liberales es donde el artista se ha visto sujeto a la instrumentalización de las formulaciones y reglas que el capitalismo ha impuesto a todo su radio de acción. El periplo histórico del artista occidental, sus penurias existenciales para sobrevivir de sus producciones, ha estado siempre ligada a las vías de financiación que deciden las reglas y condiciones del mercado y el sustrato social que determina qué arte se produce, a quién representa y bajo qué condiciones estéticas se expresa. La clase hegemónica se perpetúa en el campo económico y se legitima en el campo cultural, el capital económico establece una convertibilidad con el capital cultural (Bourdieu 2011).

Todas las cuestiones planteadas anteriormente se encuentran intrínsecamente ligadas a unos *modus operandi* que se acerca al concepto de cultura que baraja desde el campo de la antropología:

La cultura se comprende mejor no como complejos esquemas de conducta-costumbres, usanzas, tradiciones, conjuntos de hábitos-, como ha ocurrido en general hasta ahora, sino como una serie de mecanismos de control-planes, recetas, fórmulas, reglas, instrucciones-(lo que los ingenieros de computación llaman “programas”)-que gobiernan la conducta (Geertz [1973] 2003, 51).

Los “programas” a los que se refería Geertz en un paralelismo al contexto del arte transitan a través del auge de las filosofías racionalistas y positivistas. El arte se ve obligado a resolver su existencia y más concretamente justificar su posicionamiento vital y artístico a través de la teorización de su análisis filosófico. La Revolución Industrial genera por otra parte la modificación del entorno socio-económico del artista. El productor artístico ha de integrarse en la nueva industria cultural y olvidarse del artista *bohémien*. El artista rompe su servilismo con la religión, la monarquía y los mecenas en el antiguo régimen pero acaba arrojado a los devaneos del mercado en la sociedad contemporánea.

En el contexto de la pandemia se hizo aún más visible la flaqueza estructural del sector cultural y todo aquello relacionado con las condiciones laborales de los artistas, una vida precarizada e inconsistente donde los ingresos económicos son escasos y discontinuos. Una vida laboral en la cual no existe pensión, ni prestación médica, ni baja por maternidad/paternidad o enfermedad, ni vacaciones. Si más no una tendencia a sobrevivir en los márgenes como nos apunta Remedios Zafra (2017,17):

Hace tiempo que en Occidente las idealizadas figuras de artistas y creadores han soportado capas y capas entrelazadas de mitos que agrandan su presuposición, primero como hombres, y segundo como individuos capaces de vivir al límite y de lindar con el precipicio de la pobreza.

Hábitats desamparados

Los tres proyectos artísticos que se presentan a continuación recogen y amplifican el panorama desolador en el cual tres mujeres artistas nos hablan de las dificultades diarias para sobrevivir dignamente de sus producciones artísticas. Zafra abunda, también, en como las acepciones género y pobreza son los atributos predominantes a la hora de hablar sobre desigualdad laboral en los trabajos creativos (ibíd., 24).

Una primera ejemplificación del trinomio artista-mujer-precariedad lo podemos encontrar en la performance realizada por María Alcaide en el año 2017 en la galería Blueproject Foundation de Barcelona en la que apareció en directo a través de una pantalla desde su puesto de trabajo en una gran cadena de ropa, escondida en el almacén hablando de «la precariedad que me atraviesa» desde la cotidianeidad laboral en la que estaba inmersa; compartiendo la inviabilidad de producir obra por falta de dinero y también la imposibilidad de dejar de asistir a su trabajo alimenticio. La artista desgranaba como en los siete años que llevaba como profesional solo había podido cotizar dos y medio como autónoma porque no tenía suficiente solvencia para pagar la cuota (Barranco 2023). O como especifica en su web personal y artística sus movimientos en dicha performance, «*La vaga*»¹, servirían como estrategias de resistencia corporal para combatir la magnitud proesclavista del trabajo.



Fig.1. La artista María Alcaide en su performance de 2017 'La vaga'.
Fuente: <https://mariaalcaide.com/work/la-vaga>

En otra muestra fehaciente de las preocupaciones del artista por sobrevivir en el día a día, encontramos esta vez la definición que Núria Güell sostiene sobre la acepción de artista dentro de su actividad profesional (2020, 78):

El artista, en la institución artística, es el proveedor de la mercancía, y aparece su nombre porque está pegado a ella, porque forma parte del pack, porque el artista es también mercancía. Un artista es aquel que provee de la mercancía artista-obra-de-arte a las entidades o instituciones que la requieren para su buen funcionamiento. Para mí, esa es la definición de artista a partir de la cual se puede legislar un estatuto. Las disciplinas artísticas no pintan nada, nunca mejor dicho. Un artista profesional no es lo que hace, es a quién provee, es las necesidades o demandas que cubre.



Fig. 2. *Afrodita* (2017), una pieza de videoarte de Núria Güell.
Fuente: <https://www.nuriaguell.com/portfolio/afrodita/>

Núria Güell en el año 2017 realizó en Valencia, en el Centro de Cultura Contemporánea de El Carme, una obra llamada «*Afrodita*»². Su proyecto se centró en visibilizar las condiciones de producción que una institución pública como un museo aplica a los artistas con los que trabaja. La artista demandaba que la propia institución se hiciera cargo de su cuota de la Seguridad Social y con la ayuda de un abogado redactó un modelo de cláusula que contenía dicha disposición. Posteriormente la cláusula la colgó en su propia web a disposición de otras instituciones que quisieran adoptar esta

medida en la regularización de la legislación laboral de cualquier artista que produzca obra para un organismo público (Güell 2023).

Alicia Kopf, nombre artístico de Imma Ávalos, nos habla en su libro *Hermano de hielo* (2016) y a través de una 'psicogeografía personal' de la búsqueda de sí misma, una artista multidisciplinar y su deslumbramiento por el hielo y todas las connotaciones que tiene al trasladarlo a un ambiente íntimo y familiar. La protagonista y su fijación por la crónica de la conquista de los centros polares tras las sucesivas expediciones árticas y antárticas de Scott, Amundsen y Shackleton se entrelaza y crea un paralelismo con el congelado hermano autista que vive dentro de sí y la incertidumbre existencial de una mujer licenciada en Bellas Artes y escritora por sobrevivir a los estragos de la autosuficiencia económica a través de múltiples trabajos que le permitan realizar sus prácticas artísticas y a la vez ir en busca de su identidad. (Kopf 2016, 102):

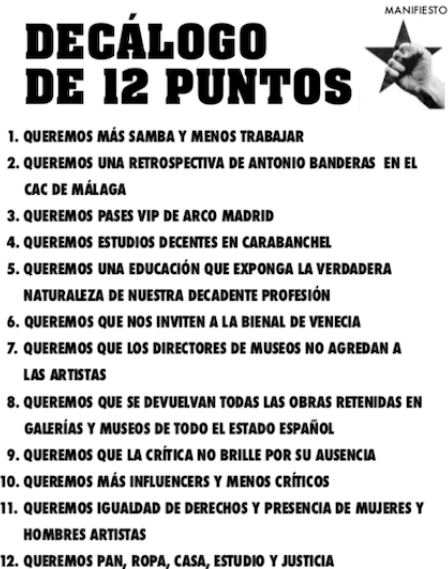
Me preocupa el hecho de crear cosas que nomás la clase alta podrá comprar, y que en la mayoría de los casos nos hará quedar en la precariedad a los que las producimos. Es necesario que tengamos una voz y hemos de hacer que llegue al público adecuado. Encontrarla es un camino más costoso que el aprendizaje técnico, ya que tiene mucho que ver con el reconocimiento de la propia identidad.

Las cifras de la precariedad

Las preocupaciones, demandas y carencias de los proyectos artísticos citados anteriormente se visibilizan desde un informe titulado *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia* que elaboraron Victoria Ateca y Anna Villarroya para el Observatorio Social de la Fundación 'la Caixa' en el año 2022, en el que se dan a conocer los datos de la precarización en el mundo cultural. Las cifras que arroja el estudio tras entrevistar a 1.384 artistas y profesionales de la cultura son concluyentes y desalentadoras: en referencia al salario el 57 % de los encuestados declaró cobrar menos de 1.500 euros mensuales procedentes de su actividad cultural. Una gran mayoría de los profesionales del sector reciben una renta por sus trabajos artísticos inferior a la renta salarial media española. Concretando, en el 36 % de los casos reciben rentas inferiores a los 965 euros que determinaba el Salario Mínimo Interprofesional, frente a sólo un 19,4% de los trabajadores de otros sectores de la economía española. Un 80 % piensa que la población en general desconoce los estragos económicos con los que conviven y la irregularidad intrínseca que conlleva su trabajo. El 44 % de los entrevistados declaró haber realizado durante períodos su actividad de forma discontinua. El sector más joven que se dedica a las prácticas artísticas sufre peores condiciones laborales y de bienestar que otros grupos de su misma edad y es el sector profesional que más considera abandonar

su actividad o país para cambiar de residencia en busca de mejores oportunidades (Ateca y Vilarroja 2023).

¿Cómo regular, entonces, las prácticas artísticas contemporáneas a través de un estatuto profesional?, ¿cómo encontrar los límites a una reglamentación que responda a las necesidades y prácticas diversas y disciplinas transversales de todos los artistas? Las opciones partiendo de la diversidad del contenido del arte son difíciles y subscriben la complejidad de su ontología.



Si encuentra usted cualquier errata en los textos de este periódico puede proceder a corregirlo con un badajoro o lápiz.

Fig.3. Manifiesto aparecido en la revista *Sublime: Arte, Feminismo, Pensamiento, Noticias*, nº 18. 2020. Fuente: https://www.loquesomos.org/wp-content/uploads/2020/04/sublime_2020.pdf

Y volvemos a hablar de honorarios, de concurrencia, de transparencia, de independencia en las programaciones, de libertad creativa, de respeto profesional, de condiciones dignas, de no censura, de cómo tienen que ser las cosas que nunca han sido. Hablamos de honorarios en unas mesas donde ponemos nuestro tiempo, conocimiento y esfuerzo como profesionales independientes a su servicio, unas mesas donde, por supuesto, no cobra (casi) nadie por aportar nuestras ideas y nuestra experiencia como sector y como tejido. (Gómez 2020, 7)

Para intentar subsanar todas estas deficiencias estructurales el miércoles 11 de enero de 2023 se publican en el Boletín Oficial del Estado el Real Decreto-ley 1/2023, de 10 de enero, las medidas urgentes en materia de incentivos a la contratación laboral y mejora de la protección social de los artistas³. Las disposiciones generales del nuevo estatuto del artista reconocen el trabajo

cultural como una aportación decisiva al patrimonio común; si más no, los artistas plásticos a partir de ahora estarán dados de alta en un epígrafe específico y se podrá iniciar un censo, que hasta día de hoy era inexistente.

Una educación trasnochada

El modelo pedagógico actual sigue proveyendo al sistema de nuevas “cifras” de precariedad, artistas noveles acabados de salir de universidades y escuelas de arte que perpetúan unas prácticas artísticas legitimadas por las instituciones educativas. ¿Cómo puede generar el ecosistema académico capital social y cultural sostenible desde nuevos planteamientos emancipatorios?, ¿cómo reducir y revertir las futuras e insuficientes condiciones laborales de sus alumnos? Una de las claves se asienta en la importancia con la cual la historia del arte y la academia nos presenta la construcción de la subjetividad e identidad del creador. Una primera herencia a redefinir se halla, también, en la vigencia del término *Bellas Artes*, acuñado durante la Ilustración (Batteux [1746] 2016) que ha quedado obsoleta al intentar recoger el amplio espectro artístico de poéticas híbridas y modelos interdisciplinarios con el que nos encontramos actualmente en las universidades de arte. Como asevera el historiador del arte Herman Bauer (1981,72):

la historia de las academias es la historia de la conciencia artística. Cuando se proclama el cientifismo nace la pregunta sobre la norma, sobre quien la dicta, y sobre quien la acepta (...). La conciencia artística académica no es solamente la conciencia del 'Arte', sino también conciencia de las posibilidades programáticas, y la historia de las academias es historia de la política artística.

Dentro de los enunciados de la educación artística sigue vigente el prototipo del artista romántico, varón, bohemio, anclado en la marginalidad o la exaltación del genio solitario. Esta invocación general y asumida ha supuesto una dificultad al reinterpretar las coordenadas y el papel de las escuelas de arte y las finalidades de sus planes de estudio, ya que sus objetivos no se centran en formar artistas profesionales y si de formar profesionales del arte. Es así como desde la educación artística se tendría que reconsiderar qué modelos de artista replica y perpetúa la institución, resolviendo la necesidad que a los estudiantes de arte se les ha de capacitar para pensar de forma global sobre su posición dentro del entramado social y económico.

La teórica y analista cultural Griselda Pollock piensa que es primordial crear estructuras de pensamiento y acción, una conciencia colectiva donde el educando entienda que todo lo que aprendemos sobre nuestro entorno y la comunidad que nos acoge está ideológicamente configurado conforme el orden social dentro del cual este conocimiento es producido (Pollock 1988).

Solo es posible cambiar las reglas desde un cambio de paradigma que sitúe al sujeto en el centro de la transformación desde prácticas cooperativas, feministas y lejos de la agnotología.

Conclusión

El colectivo de los artistas visuales se encuentra, actualmente, asentado en un espacio de fragilidad constante en el cual todo aquello que produce está condicionado por un contexto capitalista y con profundos anclajes ideológicos y hegemónicos. Tal vez, sea necesario, refundar esos patrones adquiriendo nuevos retos; “La tradición pierde sentido una vez que nada la desafía o modifica, Una cultura que solo se preserve no es cultura en absoluto” (Fisher [2009] 2016, 24).

La modernidad trajo la pérdida del sentido religioso, se nos desposeyó del mito y el arte se troceó convirtiéndose en una producción individual con poéticas divergentes y con una ausencia de narrativas históricas acerca de las prácticas artísticas colaborativas (Sánchez 2018), que rompen, actualmente, con contextos competitivos y tienden hacia la solidaridad entre iguales. Desde una posición crítica y disruptiva los creadores deben reaccionar ante la asunción pasiva al pensamiento único y así nos alienta (Garcés 2022, 6):

No hay margen para la extrañeza. Esto se percibe en las artes, en la cultura, en la esfera mediática: no son más informativas, sino más literales. Entrenar la imaginación crítica es aprender, de nuevo, a leer más allá de la literalidad, es decir, a decir y dejar ver lo que hay sin acatar sentencia alguna.

La artista visual y ensayista Hito Steyerl cree que el inicio para organizar la sustentabilidad, aún parcialmente, pasa a través de posicionar el arte como moneda alternativa y que sus estructuras de circulación se retomen de manera diferente permitiendo una autonomía alejada de fundaciones, corporaciones, patrocinadores y demás instrumentos hegemónicos (2018, 256).

Existe una necesidad imperiosa de revisar las prácticas artísticas vinculadas a la autonomía del individuo único y retomar un sistema que se nutre de las relaciones de interdependencia. La individualidad del artista desmoviliza al sujeto político frente a los enunciados posibles que los aparatos de poder y las instituciones imponen. La ensayista Donna Haraway nos anima a tener esperanza en imaginar y trabajar por un mundo más cuidado con ecosistemas más variados e interconectados (2019, 24).

Seguir con el problema requiere generar parentescos raros: nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente. Devenimos-con de manera recíproca o no devenimos en absoluto.

Como conclusión y ampliando la visión de Haraway encontramos la concepción holística y ambientalista de la crítica e investigadora de arte Blanca de la Torre que describe desde un enfoque transversal a un sistema, el actual, que debe ser superado y transformado (2020):

El papel que puede jugar el arte en un posible cambio de paradigma que solo se puede entender desde un prisma multidimensional, post-humanista y decolonial que pase por la transdisciplinariedad, la coexistencia multiespecie y la superación del antropocentrismo que nos lleven a una nueva era post-fósil.

Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio et al. 2020. *Sopa de Wuhan: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires: ASPO-Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. <https://dataspace.princeton.edu/bitstream/88435/dsp013197xq20f/1>
- Ateca Amestoy, Victoria & Anna Villarroya Planas. 2023. *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia*. Madrid: Fundación La Caixa. <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/documents/22890/602324/Informe+calidad+de+vida+profesionales+de+la+cultura.pdf>
- Barranco Martín, Justo. 2023. «Las vidas precarias de los profesionales de la cultura». *La Vanguardia*, 5 feb. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20230205/8733549/vidas-precarias-cultura-informe-fundacion-la-caixa-arte-artes-escenicas-crisis-administracion-estatuto-artista.html>
- Batteux, Charles. (1746) 2016. *Las bellas artes reducidas a un único principio*. Proemio de Romà de la Calle; traducción de Josep Monter Pérez & Benedicta Chilet. Servicio de València: Universitat de València
- Bauer, Hermann. 1981. *Historiografía del arte: Introducción crítica al estudio de la historia del arte*. Versión castellana de Rafael Lupiani. Madrid: Taurus
- Benjamin, Walter. (1934) 2004. El autor como productor. Traducción y presentación de Bolívar Echeverría. Ciudad de México: Itaca
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Las estrategias de la reproducción social*. Selección de los textos y traducción, Alicia Beatriz Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI
- De la Torre García, Blanca. 2020. «Arte y violencia Ecológica en 9 Oiko Epistemes». *Accesos 3*: 110-125. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7260321&orden=0&info=link>
- Débord, Guy. (1967) 2002. *La sociedad del espectáculo*. Prólogo, traducción y notas de José Luis Pardo. Valencia: Pretextos
- Fisher, Mark. (2009) 2016. *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Traducción, Claudio Iglesias; prólogo, Peio Aguirre. Buenos Aires: Caja Negra

- Garcés Mascareñas, Marina. 2022. «Imaginación crítica». *Artnodes* 29: 1-8. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393040>
- Geertz, Clifford. (1973) 2003. «El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre». En *La interpretación de las culturas*, traducción, Alberto L. Bixio; revisión técnica, Carlos Julio Reynoso, 43-59. Barcelona: Gedisa
- Gómez de la Cuesta, Fernando. 2020. «Las buenas prácticas son los padres». *Sublime* 18
- Güell Esquiús, Núria. 2020. «El artista y el frutero». En *En riesgo: Diagnósticos, propuestas y luchas en torno a la precariedad del arte contemporáneo*, Concepción Elorza Ibáñez de Gauna & Nerea Ayerbe, eds., 75-83. Madrid: Dykinson. https://www.nuriaguell.com/wp-content/uploads/2021/03/El-artista-y-el-frutero_EnRiesgo_NG.pdf#new_tab
- Haraway, Donna Jeanne. 2019. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Traducción de Helen Torres. Bilbao: Consonni
- Jameson, Fredric. (1991) 1996. *Teoría de la posmodernidad*. Trad., Celia Montolio. Madrid: Trotta
- Kopf, Alicia [Imma Ávalos Marquès]. 2016. *Hermano de hielo*. Barcelona: Alpha Decay
- Pollock, Griselda. 1988. *Visions and difference, feminity and the histories of art*. London: Routledge
- Sánchez de Serdio Martín, Aida. 2018. «Alone in paradise? History as a way of building a debate and learning community in collaborative arts practices». En *Learning in public: Transeuropean collaborations in socially engaged art*, 52-59. Dublin: Live Art Development Agency
- Steyerl, Hito. 2018. *Arte duty free: El arte en la era de la guerra civil planetaria*. traducción, Fernando Bruno. Buenos Aires: Caja Negra
- Zafra Alcaraz, Remedios. 2017. *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama

Notas

1. Maria Alcaide <https://mariaalcaide.com/>
2. Núria Güell <https://www.nuriaguell.com/portfolio/afrodita/>
3. Real Decreto-ley 1/2023, de 10 de enero, de medidas urgentes en materia de incentivos a la contratación laboral y mejora de la protección social de las personas artistas (BOE núm. 9 de 11 ene). <https://www.boe.es/boe/dias/2023/01/11/pdfs/BOE-A-2023-625.pdf>

(Artículo recibido: 19/06/2023; aceptado: 18/09/2023)