

Dinámicas del trabajo artístico y/o cultural

Karina Mauro¹

Resumen

Nos proponemos indagar las características del empleo en el Trabajo Artístico, Cultural y/o Creativo. En primer lugar, caracterizaremos a las artes y la cultura como procesos productivos que utilizan fuerza de trabajo. En segundo término, describiremos los mercados de las artes a partir del establecimiento de los rasgos singulares que presenta la demanda de bienes y servicios artísticos y, por consiguiente, de la fuerza de trabajo capaz de producirlos. Por último, problematizaremos en las formas que presenta la retribución del trabajo artístico, en tanto mixtura compleja entre lo material y lo simbólico.

Palabras clave: arte, trabajo, cultura, relaciones de producción

Dynamics of artistic and/or cultural work

Karina Mauro

Abstract

We propose to analyze the characteristics of employment in Artistic, Cultural and/or Creative work. First of all, we will characterize arts and culture as productive processes that use working force. In the second place, we will describe the arts markets based on the particular characteristics of the demand of artistic goods and services, and, therefore, of the working force capable to produce them. Finally, we will question about the types of remuneration of artistic work, as a complex mixture between material and symbolic forms.

Keywords: arts, work, culture, production conditions

¹ CONICET-UBA/EITyA/UNA. Correo: karinamauro@hotmail.com



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Los autores conservan sus derechos

Dinámicas del trabajo artístico y/o cultural

Karina Mauro

El objetivo de este artículo es indagar en las características del empleo artístico, cultural y/o creativo. Se trata de un campo de investigación en constitución y crecimiento sostenido en los últimos años en la región, de la mano de fenómenos tan disímiles como la economización de la cultura, las denuncias de abuso sexual por parte de actrices (en las que las condiciones laborales, las relaciones de producción y las formas de reclutamiento de artistas mayores y menores de edad han sido puestas de manifiesto)² y la pandemia (que dejó al descubierto la condición de los artistas como trabajadores desprotegidos incluso en los países centrales)³.

Por otra parte, el pasaje paulatino de un capitalismo industrial a uno con mayor énfasis en los servicios iniciado en los setenta ha generado un fenómeno novedoso: que otros sectores del mundo del trabajo se enfrenten a problemáticas análogas a las que han padecido los artistas durante décadas, tales como la estacionalidad del trabajo, la informalidad, el pluriempleo, la autogestión, las dificultades para el establecimiento de las relaciones capital-trabajo, para el asalariamiento o para la valuación de los bienes, e incluso para establecer una distinción clara entre tiempos y espacios de trabajo, y tiempos y espacios de reproducción. Todos estos aspectos caracterizan al mundo del trabajo en la actualidad, pero se encuentran largamente presentes como rasgos estructurales en el caso del arte, por lo que el análisis de los artistas como sujetos laborales cobra especial relevancia.

En las páginas que siguen, nos proponemos, en primer lugar, caracterizar a las artes y la cultura como procesos productivos que utilizan fuerza de trabajo. Realizaremos consideraciones acerca de qué tipo de bienes y servicios son aquellos que involucran desempeño artístico en cuanto a su materialidad, sus costos, y su productividad, y los circuitos de producción, distribución y consumo en los que se desarrollan.

² En la Argentina constituyó un hito la denuncia pública realizada en 2018 por la actriz Thelma Fardin, acompañada por el colectivo Actrices Argentinas, contra el actor Juan Darthés por abuso sexual, durante la gira por Nicaragua de la obra teatral *Patito Feo* en 2009, cuando la actriz contaba con 16 años de edad. Para profundizar, ver Mauro (2018, 2020).

³ Para profundizar, ver Mauro (2022).

En segundo término, presentamos una descripción de los mercados de las artes según las características de la demanda de bienes y servicios artísticos y, por consiguiente, de la fuerza de trabajo capaz de producirlos. A partir de allí, caracterizamos a la oferta de trabajo artístico a partir de uno de sus rasgos estructurales, su excedencia, identificando sus causas, y su influencia definitoria en el comportamiento de trabajadores y empleadores, pero también de sus consumidores, es decir, los espectadores, compradores y usuarios o clientes.

Por último, problematizamos sobre las formas que presenta la retribución del trabajo artístico, en tanto mixtura compleja entre lo material y lo simbólico.

El análisis propuesto es de carácter teórico a partir de un enfoque cualitativo en el que se pondrán en diálogo bibliografía específica propia y de terceros, así como relevamientos sobre la problemática que, aunque escasos y no sistemáticos, nos permitan inferir algunas dinámicas del objeto a analizar. Si bien realizaremos afirmaciones de carácter general, recurriremos a algunos ejemplos del caso porteño.

Esta investigación se enmarca en la labor que desarrolla el Grupo EITyA (Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes) desde 2014.

¿Qué clase de trabajo es el trabajo artístico?

Arte y plusvalía

Arte y trabajo son conceptos que engloban un universo de ideas situadas, en tanto sus significados actuales son el resultado de una construcción histórica producida en el seno de la Modernidad occidental. Con el avance de la idea del artista como genio creativo durante el siglo XIX, y su consecuente liberación de la academia y los gremios para ingresar seguidamente al mercado del arte, su condición fue, paradójicamente, separada de la del trabajador que debe vender su fuerza de trabajo para obtener los medios para su subsistencia.

Más allá de la inexistencia de la idea moderna de arte como esfera autónoma y del artista individualizado como sujeto privilegiado de dicha narrativa, en todos los períodos históricos ha habido producción de bienes simbólicos materiales e inmateriales, es decir, bienes y servicios cuya valoración emana de dicho carácter simbólico, radicado en cierta organización de la materia y/o de los sentidos, que pueden implicar la corporalidad del

ejecutante y/o del espectador, y que necesariamente ponen en juego aspectos de la subjetividad de ambos. Los usos de dichos bienes fueron múltiples en la historia (políticos, religiosos, comunitarios), determinando así diversas formas de organización de su producción y relaciones establecidas por quienes la llevaban adelante y quienes la experimentaban, encargaban y/o usufructuaban, roles estos últimos no siempre coincidentes⁴.

Sin duda, la ponderación más inmediata de estos bienes se centra en la relevancia de su valor de uso. Por consiguiente, la economía clásica los ha entendido como un consumo ostentoso, de carácter suntuario e improductivo, es decir, que se extingue en la compra. En este paradigma, el consumo de arte, así como el de servicios, implica un desvío de recursos provenientes de la renta de la tierra y de los beneficios de las mercancías.

En el capítulo VI de *El Capital* (conocido como “inédito”), Marx (2009) ejemplifica la noción de trabajo improductivo con el desempeño artístico. Según el autor (quien retoma a Adam Smith), se trata de un trabajo improductivo porque no genera plusvalía, no valoriza el capital. El artista que produce su obra “como un gusano produce seda, como manifestación de su naturaleza” (Marx, 2009, p. 84), caracterización tributaria de la visión decimonónica del arte como expresión de la subjetividad: no es un trabajador productivo. Si luego vende su creación (tal como los artistas que producen obras tangibles), se convierte en un comerciante. Sólo el artista que se emplea con un empresario se acercaría a un trabajador productivo⁵, situación de la que participan quienes producen obras tangibles por encargo, pero fundamentalmente los artistas performativos (actores, músicos, cantantes, bailarines), quienes se emplean en proyectos colectivos. En este caso, el desempeño artístico sería un trabajo subsumido al capital, aunque con reservas.

Dada la preeminencia de características artesanales en la producción artística, condición en la que se fundamenta la originalidad por la que es valorada, en la mayor parte de los casos esta subsunción solo puede ser formal. Excepto en disciplinas

⁴ Para profundizar en otros períodos históricos ver Mauro (2023).

⁵ Aunque la prestación de servicios produce, según Marx, una plusvalía insignificante comparada con las mercancías.

susceptibles de adoptar características industriales, como el audiovisual, los procesos productivos en las artes y, fundamentalmente, en las performativas, no admiten la sustitución de trabajo por capital y las posibilidades de aplicar la división del trabajo son limitadas. De este modo, la producción de cada nueva unidad del bien artístico no implica necesariamente una baja en los costos productivos. Por el lado de las artes visuales, es por la garantía de no existencia de nuevas unidades que el comprador paga, muchas veces, elevadas sumas. Si bien en el caso del audiovisual y del libro, estos pueden reproducirse, generando nuevas unidades a costos inferiores de los de la producción del prototipo, existen derechos de propiedad intelectual y derechos conexos (derecho de imagen, derecho de interpretación) que perciben sus titulares y sus herederos (aspecto que retomaremos luego). Pero en las artes escénicas la producción de cada nueva unidad plantea una serie de paradojas. Por un lado, debido al carácter corporal y artesanal del desempeño escénico ninguna representación teatral, musical o dancística es exactamente igual, por lo que una función no sustituye acabadamente a la anterior. Por otra parte, cada reproducción de la puesta en escena, coreografía o pieza musical no reduce significativamente los costos productivos respecto del montaje del prototipo.

Esto es lo que caracterizan Baumol y Bowen (1966) en un estudio que constituyó el puntapié inicial de la Economía de la Cultura como disciplina específica. En el intento por explicar el fracaso económico que experimentaban los teatros de Broadway en un contexto de expansión del consumo, los autores caracterizan al teatro como un sector productivo arcaico. A diferencia del sector moderno, que admite la incorporación de tecnología para bajar los costos, aumentar la productividad y mejorar los salarios, las artes escénicas ostentan dificultades para producir un bien cuya reproducción implique una baja en los costos productivos. Si consideramos el armado de la puesta en escena, obra de danza o concierto como construcción de un prototipo, la explotación comercial del mismo solo puede lograrse mediante el incremento de funciones, que implicarían incurrir en altos costos marginales al tener que pagar los salarios de los artistas cada vez (el hecho de no tener que incurrir en los gastos para la confección de escenografía y vestuario no hace una diferencia que los autores destaquen). Cuantas más funciones, más salarios. Esto constituye lo que Baumol y Bowen denominan “enfermedad de los costos” o “dilema económico” en las artes escénicas, para lo cual recomiendan la transferencia de recursos

provenientes de otros sectores de la economía por parte del Estado, es decir, la subvención pública o el mecenazgo privado. Este argumento fue luego extendido a las demás artes.

Cabe destacar que la mayor o menor subsunción al capital no solo se hallará en relación directa con la disciplina, sino también con el circuito de producción, circulación y consumo del que se trate. Podemos identificar tres circuitos: el comercial, el oficial y el autogestionado o independiente. En tanto los dos primeros ostentan una clara relación capital-trabajo, siendo los sujetos o empresarios privados y el Estado, respectivamente, los compradores y/o comitentes de obra, y/o los contratantes de artistas, la autogestión implica el emprendimiento individual o la asociación entre artistas para tomar a su cargo fases de la cadena de valor. Para ello deben establecer relaciones capitalistas y asumir obligaciones económicas y legales ante agentes que participan en otras fases, que pueden ser, a su vez, tanto estatales como privados o tratarse de otras asociaciones similares. En el caso del circuito comercial, cuyo objetivo es el afán de lucro, el proceso productivo de los bienes y los servicios artísticos suele optimizarse, con el objeto de reducir costos, aun cuando se trate de un sector con altos componentes artesanales, tal como mencionamos. El caso del Estado es similar, aunque sus motivaciones remiten, cuando menos en apariencia, a un uso escrupuloso de los fondos públicos. El ámbito autogestionado, en cambio, suele hallarse asociado a afanes de experimentación estética, por lo que el uso de los recursos, pero fundamentalmente, del tiempo, no aparece condicionado por la maximización. Aun así, en el desarrollo actual de los vínculos entre lo artístico y lo económico, las motivaciones ideológicas, estéticas y mercantiles de los tres circuitos muestran un grado mayor de hibridación.

Más allá del tipo de subsunción al capital que admitan las diversas disciplinas y/o circuitos, podemos constatar la reciente aparición de un interés por caracterizar a los artistas como sujetos laborales, consideramos que de la mano de la fase actual del capitalismo, caracterizada por el crecimiento del sector servicios (Antunes, 2009; De la Garza Toledo, 2001) y por la hegemonía de aquellos derivados de la posesión y utilización de conocimiento (capitalismo cognitivo; Lazzarato y Negri, 2001), cultura (capitalismo cultural; Rifkin, 2000) y creatividad (economía creativa; Yúdice, 2002; Bayardo, 2013)⁶.

⁶ Concepciones del trabajo surgidas a la vera de la idea de crisis del trabajo o incluso de la noción de fin del trabajo. Forman parte de este paradigma las tesis de Gorz (1982), quien plantea un cuestionamiento de las ideas de Marx en cuanto a pensar que la esencia del hombre sea el trabajo y, por lo tanto, su centralidad

Para De la Garza Toledo (2009), los servicios generan plusvalía, incorporan valor que es expresado en el precio de las mercancías, por lo que la separación que realizaba la economía clásica ya no resultaría operativa. El autor postula el concepto de “trabajo no clásico” en cuyas características podemos reconocer a los artistas: se trata de un desempeño laboral que produce símbolos objetivados o inmateriales a partir de cualidades de una fuerza de trabajo de difícil estandarización, en tanto moviliza aspectos emocionales, estéticos y cognitivos que se ponen en juego en una producción con altos componentes artesanales, y en la que se presupone la intervención del cliente o usuario (quien puede no ser el contratante) de manera directa (por lo que producción, circulación y consumo se comprimen en el mismo acto, como en las artes performativas) o indirecta (como la influencia que ejerce la estimación del público en la producción de enunciados audiovisuales). Este concepto ampliado de trabajo trae aparejadas algunas dificultades: en la determinación de los tiempos y espacios de trabajo, en el establecimiento de las relaciones capital-trabajo y, por ende, en el asalariamiento, y en la implementación de una regulación que organice las relaciones de producción y los conflictos, lo que se traduce en la escasa sindicalización o su poco peso en los novedosos tipos de vínculo laboral existentes.

Arte y economización de la cultura

Ahora bien, ¿cuál es el valor que incorpora el trabajo artístico y en qué mercancías se expresa?

Según Rifkin (2000), nos encontramos en una etapa de capitalismo cultural, que se manifiesta en dos dimensiones complementarias: la economización de la cultura y la culturización de la economía. Para Bayardo (2013), este paradigma se deslizó desde una Economía de las Artes, que suponía bienes restringidos (que requieren ciertas aptitudes para su creación y su consumo), hacia una Economía de la Cultura, en la que se intercambian bienes ampliados (las denominadas industrias culturales) hasta confluir en un discurso de la Economía de la Creatividad, que implica una culturificación de todo tipo de bienes que resultan, así, expandidos. Por ende, la creatividad se encuentra al alcance

en la estructuración de las otras relaciones sociales, propugnando en cambio un programa político de la abolición del trabajo y recuperación del tiempo libre (De la Garza Toledo, 2001).

de todos los sujetos, siempre y cuando pueda tomar la forma de un emprendimiento comercializable. Es en la ligazón entre creatividad y propiedad intelectual donde Bayardo encuentra la justificación última del paradigma de la Economía de la Cultura vigente.

La cultura puede adquirir diversas formas económicas: como un bien, que puede comprarse, venderse y acumularse (una pintura, un libro); como un servicio, al que debe accederse para experimentarlo (una puesta en escena o un concierto); o como capital, un bien que se convirtió en patrimonio mediante un proceso de selección en el que opera el tiempo y estrategias como la museificación o acciones del “mercado del conocimiento” (Graw, 2015)⁷. El patrimonio puede ser tangible (acervos, edificios, sitios arqueológicos) o intangible (tradiciones, danzas). Entre estos últimos se cuentan los derechos de propiedad intelectual (DPIs), los que, según Bayardo, constituyen el grueso de los beneficios de la Economía de la Cultura de la mano, fundamentalmente, de la industria del *software*.

En definitiva, el paradigma de la economización de la cultura apunta a que emprendedores y/o emprendimientos pequeños (*indies*) asuman los riesgos productivos y provean de contenidos innovadores a los espacios virtuales y físicos, alimentando un esquema de hiperconcentración en grandes compañías (*majors*). En el mismo, los mayores beneficios son los que reportan los derechos de propiedad intelectual en el mundo virtual y los negocios inmobiliarios en el físico (la elevación del precio del suelo es una de las más ventajosas externalidades de las acciones culturales). Así, bajo el discurso de la creatividad coexisten sectores lucrativos que se benefician de las políticas estatales de promoción de la cultura, y sectores deficitarios, vinculados a las artes tradicionales, que no pueden beneficiarse de la explotación de DPIs y que dependen de manera crónica de la transferencia de recursos de otros sectores (Estado y economía doméstica), pero que, aun así, producen externalidades incalculables (o no calculadas): por ejemplo, sectores periféricos de una ciudad renovados en su oferta gastronómica y edilicia merced a la presencia de una sala de teatro independiente deficitaria, sostenida mediante subsidios estatales y en la que se desempeñan actores y actrices de manera

⁷ Conformado por instituciones (museos, galerías, escuelas), grandes exhibiciones (bienales, Documenta) y congresos, libros y revistas, cuyo discurso sobre el valor simbólico de las obras actúa como una “póliza de seguros” o “dador de credibilidad” a sus precios.

gratuita (tal es el caso de los barrios de Abasto y de Boedo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Según Yúdice (2002), la cultura y los artistas revalorizan zonas urbanas, justificando la inversión en mejoramiento edilicio e infraestructura, que redundará en beneficios inmobiliarios, y generando perjuicios como la gentrificación.

Otra consecuencia del paradigma de la creatividad es el alargamiento de la cadena de valor, mediante la aparición de nuevas fases en los procesos de producción, circulación y consumo de las artes, cuyos agentes desarrollan pretensiones de profesionalización y, por consiguiente, de derecho al trabajo y al asalariamiento, aun en sectores cuyos artistas se desempeñan de manera gratuita (por ejemplo, las figura del productor, del gestor cultural y del agente de prensa en el teatro autogestionado o la del curador en las exhibiciones de artes visuales, por las que el artista que expone su obra no percibe retribución alguna hasta el momento de la venta).

A partir de lo desarrollado, podemos caracterizar dos tipos de figuras de artista: el artista como productor y el artista como trabajador. Esta distinción es operativa sólo a fines analíticos, dado que, en cada disciplina, circuito, e incluso en cada trayectoria individual, ambas figuras pueden combinarse o yuxtaponerse de múltiples y singulares formas, lo cual constituye uno de los principales aspectos a dirimir y analizar en cada caso.

Con la figura de artista como productor damos cuenta de aquel que comercializa una obra ya producida. Esta posibilidad está asociada a las obras tangibles o que pueden objetivarse, por lo que existen separadamente del productor y circular como mercancías en el intervalo entre producción y consumo. El artista emprende el proceso productivo por propia decisión y de manera autónoma: compra las materias primas, se dota de los medios de producción (principalmente, el espacio), controla totalmente un proceso creativo con altos componentes artesanales (decide acerca de temas, estéticas y formas de trabajo) y finalmente, ostenta la dueñidad del producto (siendo el titular de todos los derechos). Por lo tanto, acude al mercado de bienes artísticos cuando la obra ya está terminada con la intención de colocarla allí. Es posible que utilice servicios de colaboradores, empleando a otros artistas en una relación laboral muchas veces escamoteada o que se desarrolla en una zona ambigua entre lo laboral y lo pedagógico. Esta figura de artista puede hibridarse con otros elementos: realización de obras por

encargo (cuyos temas, formas, materiales, emplazamientos y hasta tamaños respondan a requerimientos explícitos), mecenazgo de particulares o galerías y prestación de servicios docentes o de especialista que constituyen los auténticos ingresos que suplementan la venta deficiente de obra, todos aspectos que actúan en desmedro del concepto idealizado del artista, por lo que suelen ocultarse a la mirada pública. Cualquier atisbo de subsunción al capital y más aun de subsunción real, es decir, de cuánto interviene el capital en poner en marcha y modificar el proceso productivo, afecta negativamente en la consideración artística de la obra y de quien la lleva adelante.

Con la figura de artista como trabajador hacemos referencia a aquel que debe emplearse para desempeñarse artísticamente, es decir, que debe acudir al mercado de trabajo artístico para formar parte de un proyecto. Se trata fundamentalmente de obras que no existen separadamente de la actividad artística y en las que el espectador, cliente o usuario tiene algún tipo de participación en la producción (ya sea de manera presencial y sincrónica, como en las artes performativas, o no presencial o asincrónica, como la influencia del *rating* o de los *focus group* en el audiovisual). El carácter colectivo requiere que estas producciones se realicen bajo control centralizado (de un director escénico, orquestal, coreógrafo, etcétera) y pueden demandar medios de producción costosos cuya propiedad les pertenece a terceros. Como mencionamos, en este caso la subsunción al capital es ambigua: se pueden estipular tiempos de ensayo maximizados (cuando se remuneran), tipos de obra, técnicas, metodologías y/o estilos de desempeño artístico, etcétera, pero siempre se conserva una cantidad considerable de aspectos artesanales. Por último, estos sujetos pueden acudir al mercado de trabajo y no ser contratados, por lo que la principal estrategia para poder realizar su condición de artista es asociarse en proyectos autoproducidos.

¿Qué clase de mercados son los mercados artísticos?

La prolífica literatura sobre Economía de la Cultura y la escasa sobre trabajo artístico coinciden en caracterizar a estos mercados como condicionados por la extrema incertidumbre respecto de la puesta en valor de las mercancías, debido a que los bienes y servicios artísticos son de difícil estandarización (Zallo, 2007; Graw, 2015; Palma y Aguado, 2010; Menger, 1999, 2001). Esto implica un alto riesgo de inversión en arte y

cultura que el capital intenta reducir a través de estrategias como la estandarización de los consumidores mediante la crítica, la construcción de *star systems*, la creación de corrientes de opinión, la altísima renovación de propuestas que se agotan rápidamente, la internacionalización unidireccional de los mercados mediante la hegemonía de las *majors*, etcétera.

Tomando las figuras postuladas, el análisis de los mercados por los que circulan los artistas debe realizarse teniendo en cuenta la distinción entre bienes y servicios artísticos, es decir, de trabajo. En ambos casos, algunos de los aspectos a tener en cuenta para caracterizar a sus agentes y a sus dinámicas de funcionamiento son los siguientes.

Por un lado, debemos determinar cómo es la cadena de valor del circuito u obra que estemos abordando, cuáles son sus fases y agentes, cuáles son los recursos materiales y los medios necesarios para la producción, circulación o consumo de la obra artística de la que se trate, quiénes son los dueños de los mismos y, en caso de no ser de su propiedad, mediante qué acuerdos estos se colocan a disposición de los artistas, cómo son los tiempos y espacios de trabajo, y qué agente los determina, quién controla el ritmo y la forma del trabajo, quién tiene la decisión última respecto de cuándo comienza la producción de la obra, según qué estéticas, técnicas y temáticas se va a realizar, cuáles son las etapas del proceso de trabajo, y cuándo la misma se encuentra terminada y lista para su comunicación a terceros. Es necesario tener en cuenta que esta instancia decisoria (director escénico, orquestal, coreógrafo, etcétera) puede coincidir con aquella que aporta el capital, ser designada por esta última, sea estatal o privada, o elegida por los propios artistas en el circuito autogestionado, que suele organizarse de manera horizontal.

Por otra parte, debemos precisar cuáles son las características de la oferta y la demanda, y mediante qué mecanismos se relacionan.

A diferencia de la economía de las necesidades básicas, la oferta artística es siempre previa a la demanda y, en cierto sentido, debe crearla. Tanto Throsby (1994) como Menger (1999, 2000) plantean que los trabajadores artísticos presentan una alta cualificación que, sin embargo, no se traduce en un mayor poder de negociación en el mercado. Por consiguiente, no tienen poder para imponer mecanismos de restricción de la oferta, ya sea mediante certificaciones de formación o de habilitación para el ejercicio de labores artísticas. Esto, sumado a la inmensa capacidad de creación y producción,

propiciada por las políticas educativas y la libertad de expresión, resulta en una sobreoferta estructural de bienes y servicios artísticos. Si bien cada obra y cada artista son únicos e insustituibles, lo cierto es que los productos y las prácticas culturales se sustituyen mutuamente, por lo que lo dominante es la competencia de todos los bienes y servicios artísticos entre sí. En el caso de bienes objetivables, la obra de artistas vivos compite incluso con la de los fallecidos, cuya clausura de la oferta eleva su valor. En definitiva, la mayor parte de la oferta no llega al mercado y/o no es reconocida. Throsby (1994) plantea que existe una inmensa producción, una gran oferta múltiple invisible, una limitada oferta visible en los mercados y una limitadísima oferta económicamente solvente.

En cuanto a la demanda de bienes y servicios artísticos, los estudios señalan su extrema aleatoriedad y la imposibilidad de establecer modelos sobre su comportamiento o formas de incentivarla o formarla (Throsby, 1994; Menger, 1999, 2000; Graw, 2015; Zallo, 2007; Stigler y Becker, 1977). Los culturales son bienes y servicios de experiencia, por lo que no se conocen sus propiedades hasta no experimentarlos. También existe coincidencia en afirmar que las preferencias suelen concentrarse en pocos productos con demandas millonarias o solventes, quedando el resto en la pérdida o subvención (Zallo, 2007). Asimismo, se destaca que la demanda no está correlacionada con el precio del bien o servicio, dándose situaciones como espectáculos gratuitos sin público o precios millonarios por un cuadro de firma (Zallo, 2007). En la demanda de bienes artísticos tangibles, además, los beneficios financieros que pueden ofrecer debido a su durabilidad son fuente de ganancias especulativas, aspecto que se agrega a los propósitos meramente estéticos, elemento del que se encuentran privadas las artes performativas.

Respecto de los mercados de trabajo artísticos, es importante determinar también cuáles son las formas de contratación en cada circuito y cuál es su grado de formalidad. Si existe o puede existir la relación de dependencia por tiempo indeterminado en la disciplina o el proyecto que estamos analizando y, de no ser así, cómo se gestiona la estacionalidad del trabajo o los períodos de desempleo, cuál es la dinámica del pluriempleo y las relaciones entre ocupaciones primarias y secundarias en los artistas, si existen datos y mediciones fidedignas al respecto; por otra parte, cuándo aparece la autogestión y qué formas adopta, en qué etapas de la cadena de valor se presenta la

autogestión y cuáles son las etapas que permanecen bajo gestión empresarial. Es necesario además tener en cuenta la legislación vigente, sus vacíos o las nuevas necesidades que no cubre, cómo se organizan los conflictos que surgen en la contratación y en la autogestión, si existe la sindicalización y cuál es su alcance, y, por supuesto, cuál es la posición del Estado en sus distintas agencias respecto de las artes, la cultura y sus trabajadores.

Un aspecto central para analizar son las dinámicas de acceso a estos mercados, las cuales no se hallan enunciadas explícitamente, y son motivo de escamoteo y ocultamiento de la información. En el caso de los mercados de bienes artísticos, será importante identificar los procesos de reconocimiento y valorización del artista y/o de su obra: cómo se produce el reconocimiento y/o legitimación del sujeto como artista y qué agentes individuales e institucionales intervienen en esta sanción. En el caso de los mercados de trabajo artístico, la cuestión fundamental a indagar serán los procesos de reclutamiento: cuáles son los agentes que intervienen y cuál es su peso, si existe reglamentación al respecto, si se dan procesos de feminización, racialización, violencia, abusos, etcétera.

El reconocimiento de la condición de artista que el sujeto se autoatribuye es una cuestión nodal en el acceso a los mercados de bienes y servicios artísticos, y a ello se han referido varios autores. En su caracterización de lo que denomina “mundos del arte”, Becker (2008) estima que la sociedad le da una importancia extrema a la asignación de la categoría de artista a los sujetos, dado que la misma brinda reputación y conlleva privilegios especiales que pueden traducirse en valor económico: “la gente quiere asegurarse de que solo alcancen esa posición aquellos que en verdad tengan los dones, el talento y la habilidad para ello” (Becker, 2008, p. 33).

Por su parte, Durán (2006) plantea que en cada venta de obra el artista ve revalorizada su capacidad de trabajo y, por consiguiente, refrenda su condición de tal, lo cual actúa de cara a próximas ventas. Esta revalorización se da de dos maneras: como fuerza de trabajo que se valoriza en el interior de un marco productivo específico (campo del arte, mundo del arte, etcétera), en tanto sólo es artista quien es capaz de producir en dicho sistema, lo cual implicaría una subsunción formal al capital. Por otra parte, la fuerza de trabajo del artista es valorada en el sentido de que solo un artista valorizado previamente por el capital social es el apropiado para producir arte, por lo que el reconocimiento de su condición de artista implica que su propia subjetividad constituye

un valor, lo cual lo coloca en la posición de la subsunción real al capital. Como corolario, Durán estima que en los procesos artísticos contemporáneos no se producen obras sino artistas, en tanto su propia persona se halla subsumida al capital y, a partir de allí, todo lo que haga es sancionado (y consumido) como arte.

Si el reconocimiento social es un aspecto previo a la realización de la condición de artista, es necesario analizar los procesos de profesionalización. En el caso francés, Moulin (1983) distingue dos polos. Por un lado, el artista exitoso (al que podemos identificar con el que describe la propuesta de Durán) y en el otro polo aquel artista cuya autodefinición debe ser objetivada por la coalición de burocracias protectoras, administrativas y corporativas. La autora plantea que, ante la anomia estética suscitada por la caída de las academias y los gremios artesanales, los artistas franceses han buscado una definición de la profesionalidad lo más cercana posible a la autodefinición por la vocación con el objetivo de ingresar al sector protegido por el Estado sin pagar el precio de otras categorías profesionales. Así, las reivindicaciones de los artistas resultan contradictorias, en tanto aspiran a una mayor inserción social (derecho a la protección social, al trabajo, a apelar a las autoridades para corregir las sanciones del mercado, etcétera) y al mismo tiempo rechazan todo criterio exterior de definición de la profesión que no sea la autodefinición o el reconocimiento de los pares. El resultado es una sucesión de leyes en las que los criterios utilizados para reconocer la condición de artista son los ingresos por ventas o la resolución de una comisión consultiva en la que los artistas son mayoría. De este modo, la designación de un sujeto como artista tiene lugar en un ámbito complejo en el que entran en juego múltiples agentes y factores, entre los cuales el conocimiento de las convenciones, la posesión de información y el despliegue de acciones estratégicas para ser conocido en los círculos clave resultan definitorios.

En el caso de los mercados de servicios artísticos, las posibilidades de que un artista pueda emplearse mediante un contrato por tiempo indeterminado son escasísimas. Solo las grandes organizaciones, como las orquestas sinfónicas o los teatros de ópera y ballet suelen tener personal artístico estable (Menger, 1999, 2000). En la Argentina, esto se vincula estrictamente con las instituciones estatales, en las que los músicos y bailarines fungen como empleados del Estado, lo cual conlleva inconvenientes para el tratamiento de las necesidades y los riesgos específicos vinculados a sus tareas, dado su escasísimo

número en relación con el enorme colectivo de trabajadores del que forman parte. Por supuesto, la cantidad de artistas empleados en estas circunstancias es minoritaria en todas partes. La mayor parte de los artistas se desempeñan a partir de contratos de corta duración, por lo que la estacionalidad y la yuxtaposición de períodos de empleo y de desempleo es moneda corriente. La producción por proyecto es la dominante, para lo que se arman equipos artísticos y técnicos que luego se dispersan. Por consiguiente, el reclutamiento es la instancia determinante para lograr desempeñarse artísticamente. Dado que el mismo es permanente, funciona lo que Menger (1999, 2000) caracteriza como sistemas para transmitir información sobre las capacidades de rendimiento de las personas.

Según Cabrera (2014), se trata de redes personales e informales que ayudan a construir relaciones estables en un contexto de inestabilidad, necesarias para reducir costos al facilitar los procesos de selección a través del patrocinio y de lazos de confianza. La selección formal sería ineficiente y demasiado costosa en un esquema de trabajo temporario y precario, por lo que predominan los procesos de reclutamiento informales por sobre la importancia de las habilidades y la formación de los trabajadores. Esto conlleva a un autodisciplinamiento de una mano de obra que puede aceptar condiciones de trabajo desfavorables con el fin de evitar ser tildado de conflictivo en dicha red de información y no volver a ser convocado. Las personas que funcionan como centros de dichas redes (los reclutadores, los pares que son convocados para armar equipos, etcétera) se convierten en centros de redistribución, acumulando un enorme poder informal (Polanyi, 1976; Sahlins, 1976; Mauro, 2020).

Por último, el crecimiento exponencial del trabajo artístico autogestionado actúa como el auténtico motor de la expansión de los mercados laborales artísticos (Menger, 1999, 2000), aumentando los niveles de precariedad y gratuidad del trabajo entre los artistas, tal como profundizaremos a continuación.

Lo cierto es que los artistas combinan diferentes formas contractuales, por lo que el estatus del empleo se vuelve borroso a nivel individual, dificultando las mediciones y la creación de indicadores.

¿Qué formas de retribución existen para el trabajo artístico?

La retribución del trabajo artístico es una problemática que excede lo monetario. Las formas de remuneración, asalariamiento y/o valorización de la obra responden a dinámicas complejas, que pueden incluir las formas usuales (existencia de sindicatos, convenios colectivos y celebración de paritarias, gestión centralizada de la propiedad intelectual, derechos de autoría y conexos, por ejemplo), pero también existen otras menos habituales y transparentes. Por ejemplo, pueden identificarse formas de reciprocidad y redistribución (Polanyi, 1976; Sahlins, 1976) en ciertas actividades o circuitos artísticos⁸. Cuando esto sucede, es crucial desentrañar en qué figuras se centran y en qué etapas del proceso productivo tienen mayor influencia.

A pesar de la poca información estadística sobre el tema, varios autores constatan que los artistas se encuentran peor remunerados que otros trabajadores igualmente calificados (Throsby, 1994; Menger, 1999, 2000). Desde la perspectiva de una teoría económica subjetivista, Throsby (1994) se ve compelido a explicar por qué los artistas no guiarían sus elecciones profesionales según el principio de maximización de los beneficios, optando por apostar al trabajo artístico cuando este les brinda peores ingresos que los trabajos “alimentarios”. Esto lo conduce a postular la existencia de un “salario mental” que distingue al trabajo artístico de otras ocupaciones, y que se encuentra conformado por aspectos como el placer, el prestigio, la pertenencia a un círculo, etcétera.

Uno de los principales discursos asociados a la creatividad y sus ventajas es la promesa de autonomía. Ya se trate del modelo del emprendedurismo (asociado a una meritocracia fundada en aptitudes y esfuerzo personales) o del modelo de la autogestión (asociado a ideales progresistas de horizontalidad y emancipación), la consecuencia es el abandono aparentemente voluntario del trabajo asalariado y con derechos por parte de los sujetos creativos. De este modo, los artistas se ven compelidos a convertirse en gestores de su propia carrera para poder seguir desempeñándose como tales, pasando a engrosar

⁸ La Antropología Económica distingue tres formas de intercambio no excluyentes ni superadoras: la reciprocidad (lazo social en cuyo marco se intercambian bienes y favores, como la economía doméstica o familiar), la redistribución (asimetría económica y de poder construida sobre la base de una concurrencia de reciprocidades en un centro que acumula y redistribuye) y el mercado (circulación de bienes cuya equivalencia es expresada en su precio y que se produce entre agentes que no poseen lazo social alguno). Para profundizar, ver Polanyi (1976); Sahlins (1976).

la larga lista de los precarios, concepto motivo de debate en los estudios laborales, que en definitiva designa a ese universo heterogéneo conformado por todos los trabajadores que de una u otra manera venden su fuerza de trabajo por debajo de su valor o en condiciones inferiores a lo que determina la legislación en materia de seguridad social, salubridad, derechos laborales, etcétera (Arakari y Graña, 2018). Lorey (2008) va más lejos, al caracterizar al trabajo cultural como precarización voluntaria o precarización de sí.

Para Throsby, la apuesta de los artistas sería entonces maximizar estos beneficios simbólicos o “mentales” y no el económico, en una acción que supone un riesgo o costo de oportunidad muy alto, por lo que generalmente se asume en la juventud. En este sentido, Menger (1999, 2000) sostiene que las actividades artísticas muestran una gran vulnerabilidad de carrera al envejecimiento. El autor afirma que, a medida que envejecen, los trabajadores artísticos se muestran cada vez más sensibles a la inseguridad laboral y a la tensión constante de tener que buscar trabajo, recopilar información sobre nuevos proyectos y maniobrar para permanecer visible en mercados laborales cada vez más competitivos. Por otra parte, existen disciplinas como la danza, que requieren forzosamente de la reconversión laboral a edad temprana, lo que impulsa reclamos por regímenes jubilatorios especiales.

En el caso de la compra-venta de bienes artísticos, ya mencionamos que la reputación del artista juega un rol significativo, en tanto primer componente para medir la tasa de rendimiento de la obra como instrumento financiero en el mercado (Throsby, 1994). La reputación también constituye un aspecto determinante en las posibilidades de transición de los mercados primarios descentralizados a los mercados secundario y terciario, en los que la oferta y la demanda se concentran, y los precios se elevan. Aquí, el rol jugado por los agentes intermediarios (galerías y *dealers*) es definitorio, ya que ejercen prácticas de monopsonio y monopolio, y manipulando la información sobre las cualidades de las obras, para lo cual se sirven del ya mencionado “mercado de conocimiento” (Graw, 2015), con el fin de elevar o hacer caer los precios y la reputación de los artistas. En lo que respecta a la formación de los precios de las obras, los especialistas coinciden en que no existe un modelo que los justifique: funcionan elementos tan disímiles como el tamaño de la obra, los costos de producción, la edad y fama del artista, si el mismo se encuentra vivo o está fallecido y, sobre todo, el valor

simbólico atribuido al bien. La ponderación del valor simbólico de una obra siempre es problemática, por lo que, mientras Throsby (1994) sostiene que no hay evidencia convincente de que los expertos en arte puedan superar al mercado en juzgar el valor del arte, para Graw (2005) que aquel sea invaluable justifica lo que denomina precios imaginarios o de fantasía.

De todos modos, si el artista solo percibe un monto por la primera venta, todo el juego especulativo posterior queda fuera de su alcance. Se vuelve central, entonces, la posibilidad de percibir un porcentaje de las ventas subsiguientes, lo que se conoce como “derecho de participación” o *droit de suite*, que no se encuentra legislado en todos los países (Longo y Delnegro, 2020).

En el caso de la remuneración por la prestación de servicios artísticos, el asalariamiento es por demás irregular. Si bien las artes performativas o escénicas tienen en la prestación de servicios su forma de desempeño principal, la existencia de servicios conexos en todas las disciplinas constituye un vasto campo de actividades que redundan en la multiactividad propia de estos trabajadores. En efecto, tareas como escritura de reseñas y notas de opinión, periodismo, gestión cultural vinculada a la literatura, edición, traducción, corrección, informes, prólogos, desempeño como *ghostwriter*, dictado de conferencias, realización de entrevistas o participación como jurado, en el caso de los creadores literarios; producción artística y/o ejecutiva, realización de arreglos, investigación, administración de salas, operación de sonido o iluminación en conciertos, desempeño como manager, *luthier* o sesionista, en el caso de los músicos; o dictado de charlas, escritura de catálogos, reseñas y columnas, activación de obra, desarrollo de proyectos comisionados, realización de asesorías o asistencia para la realización de obras de terceros, en el caso de los artistas visuales; son tareas que los artistas realizan asiduamente como complemento de su actividad artística principal, ya sea para complementar sus ingresos como para permanecer visibles en el campo disciplinar en el que se inscriben. Otrora consideradas como ocupaciones secundarias, vinculadas a la práctica artística solo en tanto garantizaban la libertad creativa al brindar los medios para la subsistencia, hoy estas actividades son cada vez más difíciles de distinguir de la ocupación principal. Por consiguiente, estas ocupaciones también realizarían la condición de artista y, por consiguiente, propician nuevas formas de remuneración y de apoyo.

No obstante, es la docencia el principal servicio conexo prestado por los artistas en todas las disciplinas, dado que constituye una fuente de ingresos relativamente estable ante la incertidumbre de otras ocupaciones artísticas. Podemos afirmar que la docencia artística, que incluye el desempeño informal y formal en instituciones estatales y privadas, en espacios culturales de diversa índole y que se realiza incluso en y a domicilio, impartándose a adultos y a menores de edad, constituye un mercado de gran envergadura del que sin embargo se posee poca información.

Centrándonos específicamente en el caso argentino a modo de ejemplo, existen actividades sindicalizadas con convenios colectivos y celebración de paritarias, tal como sucede en el caso de los músicos y los actores, pero estos solo rigen para las formas de contratación bajo relación de dependencia. Toda la actividad realizada bajo contratos de locación de servicios⁹ o autogestionada no se encuentra incluida. Por tal motivo, sólo una minoría de los trabajadores artísticos, generalmente cuando son empleados por los grandes medios de comunicación o las grandes productoras, se benefician de estas herramientas.

En los últimos años, no obstante, algunas disciplinas artísticas tradicionalmente asociadas a la producción de obras tangibles han comenzado a percibir que el grueso de las trayectorias no se da en la producción de obra para la venta sino en la prestación de servicios profesionales conexos, lo cual genera un posicionamiento identitario novedoso por parte de los trabajadores artísticos argentinos. Esto es lo que puede observarse en la aparición de tarifarios de referencia en las artes visuales y de la escritura: nos referimos al Tarifario de Artes Visuales (2022-2023) confeccionado por diversas agrupaciones de artistas visuales y al Tarifario confeccionado por la Unión de Escritoras y Escritores (2024)¹⁰. Se trata del establecimiento de remuneraciones de referencia para la prestación de servicios conexos. Especial atención merecen dos puntos del Tarifario de Artes Visuales que resultan altamente novedosos, dado que modifican el imaginario imperante en el sector: el cobro por exhibición de obra, y por gastos de traslado y seguro de la

⁹ Se trata de un acuerdo civil que regula la relación entre un locador y un locatario, en el que el primero contrata los servicios del locatario sin establecer una relación laboral.

¹⁰ En 2024, el Colectivo de Músiques en Acción (TRAMA) elaboró un tarifario de valores mínimos para las clases particulares de música en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, tomando como referencia iniciativas similares del Sindicato de Músicos de Córdoba y del Sindicato de Músicos de La Plata.

misma. De este modo, la exposición de obra ya no se entiende exclusivamente como una instancia previa a la venta, sino como un fin en sí mismo, en un contexto a tono con la explotación económica de la cultura que ya hemos consignado. De todos modos, la existencia de estos documentos funciona solo como referencia y actúa más como un intento de concientización hacia el interior de las disciplinas. En efecto, no se trata de convenios colectivos discutidos entre trabajadores organizados y asociaciones patronales, y homologados por el Estado, por lo que no tienen poder de presión alguna.

En lo que respecta a la docencia artística, la misma constituye un mercado de gran envergadura en la Argentina, del que, sin embargo, no se tiene información. En efecto, su conocimiento y sistematización no se encuentra entre las preocupaciones de las agencias nacionales de Educación, Cultura o Trabajo, ni las dependencias correspondientes a nivel provincial y/o municipal, y ni siquiera forma parte de las competencias de los institutos sectoriales, como el Instituto Nacional de Teatro (INT), el Instituto Nacional de la Música (INAMU) y el Instituto de Artes Audiovisuales (INCAA).

Reflexiones finales

En el presente artículo hemos caracterizado a las artes y la cultura como procesos productivos singulares, que utilizan una fuerza de trabajo de la que hemos descripto algunos de sus rasgos específicos.

Hemos determinado que los bienes y servicios artísticos poseen un valor simbólico que no se puede dirimir con facilidad o de manera unánime, lo cual dificulta no solo su ponderación económica, sino incluso la legitimación social de los sujetos como artistas.

También hemos analizado las características de los mercados de trabajo asociados a las artes, en los que hemos distinguido aquellos en los que circulan los bienes artísticos tangibles, por un lado, y, por otro, aquellos en los que circulan los trabajadores ofreciendo sus servicios.

Hemos establecido que, en ambos casos, se trata de mercados gobernados por leyes no escritas, en los que sus agentes conforman comunidades herméticas y reacias a revelar sus prácticas, constituyendo auténticos ejemplos de economías informales que prosperan sobre la base de acuerdos personales (Graw, 2015). Por consiguiente, no puede

entenderse a los mismos desde una lógica económica estrictamente monetaria, sin ponderar el rol, definitorio muchas veces, que juegan las relaciones de reciprocidad y redistribución (Ponalyi, 1976; Sahlins, 1976). En este sentido, estas formas de intercambio deben ser analizadas en tanto construcción de asimetrías internas de cara a la legitimación, valorización y contratación, es decir, en la instancia clave que es el acceso a los mercados. En efecto, consideramos que en un ámbito de tanta incertidumbre sobre la puesta en valor y el comportamiento de la demanda, las formas últimas que adopta la retribución del trabajo artístico se vinculan más con la posibilidad de continuar ejerciendo la actividad y, por tanto, realizando una identidad siempre esquivada, que es la de artista, más que en el asalariamiento, el acceso a derechos sociales o a algún tipo de percepción dineraria. En cierto sentido, los artistas trabajan para poder seguir siendo artistas.

En resumidas cuentas, las artes constituyen un sector productivo y como tal, debe ser considerado a la luz del clivaje capital-trabajo, aunque el mismo no se encuentre siempre formalizado como empleo. Estas relaciones pueden presentarse en formas tradicionales y/o claramente identificables, como cuando existe un comitente o comprador de un bien artístico, o como cuando existe un contratante de trabajo artístico, sean estos estatales o privados. Otros vínculos entre el capital y el trabajo artístico, no obstante, no son tan claros, por lo que el capital obtiene beneficios de la labor de los artistas aun sin fungir como empleador, ya sea de manera directa o mediante externalidades positivas.

Todas las cuestiones mencionadas tienen una poderosa influencia en el comportamiento de los trabajadores, de los empleadores, de los espectadores y/o usuarios de arte, determinan las características de la fuerza de trabajo y configuran imaginarios, culturas laborales y elecciones de los sujetos que no resultan comprensibles fuera de dicho contexto, lo cual torna necesaria la continuidad y el fortalecimiento de un campo de investigación sistemático sobre el trabajo artístico.

Tanto en la Argentina como en la región, resulta urgente la producción de indicadores específicos sobre la situación socioprofesional y económica de los artistas, así como la sistematización de la normativa existente al respecto, con el fin de identificar vacíos y dificultades que redundan en la vulneración de los derechos laborales y de

seguridad social de estos trabajadores. En estas tareas nos encontramos abocados al momento de escribir este artículo.

Referencias bibliográficas

- Antunes, R. (2009). Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo). En: J. Neffa *et al.* (Coords.) *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 29-45). CLACSO.
- Arakari, A. & Graña, J. (2018). Reinterpretando la precariedad laboral. A partir de una lectura crítica. En: D. Vejar (Ed.), *Precariedades del trabajo en América Latina* (pp. 45-63). RIL Editores.
- Baumol, W. y W. Bowen (1966). *Performing Arts. The Economic Dilemma*. Twentieth Century Found.
- Bayardo, R. (2013). Cultura, economía y economía de la cultura. *Voces en el fénix*, (29), 14-21.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. UNQ.
- Cabrera, N. (3-5 de diciembre de 2014). *Regulación del trabajo en mercados laborales transitorios. Reflexiones en torno a las relaciones interpersonales en la producción de cine publicitario argentino*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, UNLP, Ensenada, Buenos Aires, Argentina. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56073>
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J. Neffa *et al.* (Coords.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). CLACSO.
- De la Garza Toledo, E. (2001). Problemas clásicos y actuales de la crisis del trabajo. En J. Neffa *et al.* (Coords.), *El futuro del trabajo-el trabajo del futuro* (pp. 11-31). CLACSO.
- Durán, J. (2006). Arte y Capital: releendo el capítulo VI (inédito) de «El Capital». *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 13(1), 1-7.
- Gorz, A. (1982). *Adiós al Proletariado*. El Viejo Topo.
- Graw, I. (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Mardulce.
- Lazzarato, M. & Negri, A. (2001). *Trabajo inmaterial: formas de vida y producción de subjetividad*. DP&A Editora.
- Longo, N. & Delnegro, M. (2020). Las condiciones laborales y de producción en las Artes Visuales. Algunas reflexiones sobre el «Derecho de Participación», *RLAT*, (8), 1-22.
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes* (57-68). Madrid: Traficantes de Sueños.

- Marx, K. (2009). Trabajo productivo y trabajo improductivo. En *El Capital: libro I, capítulo VI (inédito). Resultados del proceso inmediato de producción* (pp. 77-89). Siglo XXI. Trabajo original publicado en 1867.
- Mauro, K. (2023). Estudio preliminar. Perspectivas históricas para un análisis del trabajo artístico en Occidente. *Escena. Revista de las Artes*, 2(82), 150-175.
- Mauro, K. (2022). Trabajo y Artes del Espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Trabajo y Sociedad. Sociología del trabajo - Estudios culturales - Narrativas sociológicas y literarias XXIII*(38), 163-181.
- Mauro, K. (2020). «Siempre vas a tener trabajo». Apuntes sobre la feminización del trabajo actoral. *RLAT*, (8), 1-31.
- Mauro, K. (2018). ¡Corten! MiráCómoNosPonemos. *Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/corten/>
- Menger, P-M. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, (28), 241-254.
- Menger, P-M. (1999). Artistic Labor Markets and Careers. *Annual Review of Sociology*, (25), 541-574.
- Moulin, R. (1983). De l'artisan au professionnel: l'artiste. *Sociologie du travail*, 4(83), 388-403.
- Palma, L. y L. Aguado (2010). Economía de la Cultura. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*, 12(22), 129-165.
- Polanyi, K. (1976). El sistema económico como proceso institucionalizado. En: M. Godelier (Comp.) *Antropología y Economía* (pp. 155-207). Anagrama.
- Rifkin, J. (2000). *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*. Paidós.
- Sahlins, M. (1976). Economía tribal. En: M. Godelier (Comp.) *Antropología y Economía* (pp. 233-259). Anagrama.
- Stigler, G. & G. Becker (1977). De gustibus non est disputandum. *American Economic Review*, 67(2), 76-90.
- Throsby, D. (1994). The Production and Consumption of the Arts: A View of Cultural Economics. *Journal of Economic Literature*, 32(1), 1-29.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Zer*, (22), 215-234.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

Documentos

- Agrupación de Artistas de Rosario [AAR], Artistas Visuales Autoconvocades Argentina [AVAA], La Hora Mora, Nosotras podemos, TAF CBA (2022). *Tarifario Artes Visuales 2022-2023*. AAR, AVAA, La Hora Mora, Nosotras podemos, TAF CBA.

TRAMA Colectivo - Trabajadores Músicxs en Acción (2024). *Tarifario clases de música CABA y AMBA* [en línea]. Recuperado el 9 de enero de 2025 de <https://tarifarioclassesdemusica.com.ar>

Unión de Escritoras y Escritores (2024). *Tarifario diciembre 2024* [en línea]. Recuperado el 9 de enero de 2025 de <https://uniondeescritorasyescritores.wordpress.com/tarifario-3/>