

# IDEOLOGÍA, IMAGEN y SOCIEDAD

Mercedes Cerón Peña,  
Erea Fernández Folgueiras, Aleix Martínez Comorera,  
Sergio Pérez Corchete, Susana Pérez Gibert [eds.]

+

Natalia Arcajo Fuente, Paula Calcedo Roda, Víctor Gago Rivas, Sara Galindo Pérez, Israel Gómez Rodilla, Óscar Gutiérrez Oria, Irene León Tribaldos, Andrea Martín Gallego, Ángel Martín Gómez, Elena Muñoz, Manuel Romero Fernández, Víctor Rico, Álvaro Santamaría Vicente



**GMS**  
GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN  
IDEOLOGÍA, IMAGEN Y SOCIEDAD

***IDEOLOGÍA,  
IMAGEN<sub>y</sub>  
SOCIEDAD***

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 917021970/932720407.

Esta publicación ha recibido una ayuda para la Difusión de resultados de investigación de la Universidad de Salamanca (Programa V, Modalidad b), lo que ha hecho posible su producción.

© Copyright by

Natalia Arcajo Fuente, Paula Calcedo Roda, Mercedes Cerón, Erea Fernández Folgueiras, Víctor Gago Rivas, Sara Galindo Pérez, Israel Gómez Rodilla, Óscar Gutiérrez Oria, Irene León Tribaldos, Andrea Martín Gallego, Ángel Martín Gómez, Aleix Martínez Comorera, Elena Muñoz, Sergio Pérez Corchete, Susana Pérez Gibert, Manuel Romero Fernández, Víctor Rico, Álvaro Santamaría Vicente  
Madrid, 2025

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid  
(+34) 91 544 28 46 | (+34) 91 544 28 69  
[info@dykinson.com](mailto:info@dykinson.com)  
<http://www.dykinson.es> | <http://www.dykinson.com>

**ISBN:** 979-13-7006-075-6

**DL:** M-23021-2025

**DOI:** <https://doi.org/10.14679/4471>

**ISBN electrónico:** 979-13-7006-877-6

### **Edición**

Mercedes Cerón Peña, Erea Fernández Folgueiras, Aleix Martínez Comorera, Sergio Pérez Corchete, Susana Pérez Gibert

### **Corrección**

Mercedes Cerón Peña, Erea Fernández Folgueiras, Aleix Martínez Comorera, Sergio Pérez Corchete

### **Diseño y maqueta**

Susana Pérez Gibert

***IDEOLOGÍA,  
IMAGEN y  
SOCIEDAD***



# ÍNDICE

***Ideología, imagen y sociedad.  
Un mapeo transdisciplinar del  
capitalismo contemporáneo***

Mercedes Cerón Peña,  
Sergio Pérez Corchete 7

## IDEOLOGÍA

***Proveedores de mercancías.  
Arte, trabajo y precariedad***

Víctor Rico 13

***Sobre la idea de ingenuidad en Georg Lukács***

Sergio Pérez Corchete 27

***Se trata y no se trata del realismo.  
La Estética de Lukács, pendiente y urgente***

Álvaro Santamaría Vicente 49

***Formas y efectos políticos del desvío en las escrituras  
de Violeta Kesselman, Lyn Hejinian y Gertrude Stein***

Erea Fernández Folgueiras 71

## IMAGEN

***La construcción de la imagen del poeta maldito  
y su relación con el concepto de melancolía***

Aleix Martínez Comorera 93

***Infinitos infortunios y alguna posibilidad.  
De Yocasta en el arte gótico***

Elena Muñoz 115

***La construcción de la mirada en el cine sáfico***

Irene León Tribaldos 139

***Sobres de plástico vacíos.  
Huecos en el álbum familiar***

Susana Pérez Gibert 163

## **SOCIEDAD**

### ***Narrativas del acceso a derechos en el Estado social neoliberal***

Ángel Martín Gómez,  
Sara Galindo Pérez,  
Natalia Arcajo Fuente,  
Israel Gómez Rodilla,  
Paula Calcedo Roda 191

### ***¿Y si son las mujeres quiénes proveen al hogar? Una aproximación a la relación entre el sexismo dentro de los hogares y el auge de la derecha radical populista europea***

Andrea Martín Gallego 207

### ***Ciberactivismo y participación política offline de los jóvenes europeos***

Víctor Gago Rivas,  
Óscar Gutiérrez Oria 227

### ***Salir del cieno en que se hunde. Catarsis, ideología y crítica de la ideología en los Cuadernos de la cárcel de Antonio Gramsci***

Manuel Romero Fernández 243

**Víctor Rico**

Universidad de Salamanca

## ***Proveedores de mercancías. Arte, trabajo y precariedad***

En el año 2017, el comisario Oriol Fontdevila invitó a la artista catalana Núria Güell a participar en una exposición colectiva en el Centro Cultural del Carme de Valencia. *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia*<sup>1</sup> fue el título del proyecto cuyo objetivo consistía en reunir a un grupo de artistas<sup>2</sup> para que empleasen la burocracia como medio para desarrollar sus obras. En este marco aparece *Afrodita*, el proyecto con el que Núria Güell participó en la muestra. *Afrodita* consistía en incluir una cláusula en el contrato laboral entre el Centro Cultural y la artista que garantizase el pago de la seguridad social durante el tiempo que estuviera trabajando para esta institución. Es decir, Güell pedía al museo que destinase el dinero de producción al pago de las cuotas de su seguridad social durante siete meses (los meses mínimos requeridos para poder cobrar las prestaciones de baja por maternidad)<sup>3</sup>. Junto a

---

1. Toda la información de la exposición la podemos encontrar en la web del comisario Oriol Fontdevila. <https://oriolfontdevila.net/es/arcana-imperii-investigacions-en-burocracia/>

2. Los artistas participantes en la muestra fueron: Efrén Álvarez, Azul Blaesotto, Núria Güell, Ella Littwitz, Regina de Miguel, Javier Peñafiel, Ignasi Prat, Jonas Staal y Katarina Zdjelar.

3. Tanto el vídeo de la rueda de prensa, como toda la documentación de la obra la podemos encontrar en la propia página web de Núria Güell. <https://www.nuriaguell.com/portfolio/afrodita/>

un abogado, la artista elaboró una cláusula modelo<sup>4</sup> en la que se estipulaba que la institución podía asumir legalmente dichos gastos. Esa era la obra. ¿Qué ocurrió? En el proceso de negociación, los agentes que gestionaban el centro cultural aceptaron la petición de la artista pero se negaron a incluir la cláusula por escrito. Aceptaron las condiciones de forma oral pero no dejaron nada registrado. Tras este suceso, *Afrodita* finalmente se materializó en el discurso público que la propia artista pronunció en la rueda de prensa inaugural de la exposición y en el que narró la situación vivida ante el público asistente.

¿Cuál es el interés del acontecimiento expuesto y qué valor tiene para la elaboración de este artículo? El objetivo aquí será el de hacer una lectura en profundidad del trabajo de Núria Güell para observar la relación que existe entre *Afrodita* y la situación de precariedad laboral que viven los artistas contemporáneos en el Estado español.

## 1. Un caso concreto: *Afrodita*

Del acontecimiento que supone *Afrodita* podemos extraer varias lecturas que nos ayudarán a indagar en las condiciones laborales de los artistas.

En primer lugar, *Afrodita* pone de algún modo sobre la mesa la falta de derechos a la que se ve sometida Núria Güell, como artista, en su relación laboral con el Centro Cultural El Carme de Valencia. Si Güell decide exponer públicamente todo el proceso de su proyecto, hacer de ello su obra, es porque no se cumple lo acordado y sus derechos como trabajadora, esos que le pide a la institución, no aparecen por escrito en el contrato.

Dentro del marco jurídico existente, Güell se esfuerza por buscar un espacio en el que inscribir legalmente unos derechos mínimos que le garanticen una futura baja por maternidad. El resultado, como se observa en las siguientes declaraciones, es que pese a encontrar una forma legal para hacerlo, la institución cultural decide obviar la posibilidad de incluirla entre sus cláusulas. Refiriéndose a los abogados del museo, la artista describe en una entrevista para el medio digital *El Confidencial* (2018) lo siguiente:

[...] en ningún momento quisieron poner sus conocimientos legales para buscar una grieta a través de la cual poder revertir la situación, lo que me llevó a tener que consultar a un abogado, por mi propia cuenta, para buscar

---

4. Esta cláusula, la podemos encontrar en la web de Nuria Güell a disposición de cualquier artista para que la pueda incluir en sus contratos. [https://www.nuriaguell.com/wp-content/uploads/2020/06/clausula\\_modelo.pdf](https://www.nuriaguell.com/wp-content/uploads/2020/06/clausula_modelo.pdf)

ese resquicio legal y poder redactar la cláusula modelo. A pesar de que encontramos la forma legal para que el museo pudiera comprometerse con los derechos laborales de los artistas, los abogados del museo me comunicaron, el día antes de la inauguración, que aún así no incluirían la cláusula en el contrato (Güell, 2018).

Tal y como cuenta Güell en la rueda de prensa ofrecida el día de la inauguración, si bien la institución accede de palabra a la petición, lo hace como una excepción y no como algo a tener en cuenta en contrataciones futuras. El hecho de no incluir por escrito la cláusula modelo de la artista, de no dejar constancia, impide que se cree un precedente para que otras artistas puedan reclamar estos derechos en el futuro. Los abogados del centro cultural, con el beneplácito de quienes lo regentan, declinan la posibilidad de que se pueda dar un cambio estructural. Aun teniendo la posibilidad de hacerlo, no tienen la intención de que así sea. Este hecho, de algún modo, deja constancia de dos cuestiones fundamentales. Por un lado, que quienes contratan los servicios de los artistas son plenamente concedores de la precarización y la falta de derechos del sector, y se aprovechan de ello. Por otro lado, la pasividad de quienes tienen en su mano la posibilidad de cambiar las cosas pero no lo hacen. Como la propia Güell declara en la entrevista anteriormente mencionada:

opté por centrarme en las propias condiciones de producción que el museo, como institución pública, aplica a los artistas con los que trabaja, o sea, me interesaba visibilizar aspectos que el propio sistema del arte mantiene en la sombra (Güell. 2018).

A su vez, *Afrodita*, lejos de reflejar una situación personal excepcional, evidencia una realidad colectiva –por tanto, política– que vamos a ir exponiendo aquí.

En primer lugar, muestra una cuestión que algunos artistas e investigadores ya han analizado previamente, y que tiene que ver con el denominado *mito del artista*, entendido como un sujeto que elige la pobreza en pos de la libertad creadora. Concepción Elorza y Javier Martínez, en *Fragmentos de un debate*, hablan de que ese mito viene a sostener que para ejercer en libertad el trabajo artístico hay que ser necesariamente precario (2020: 14). Asimismo, Remedios Zafra, en *El Entusiasmo*, describe el mito del artista como aquel relato que ensalza a «individuos capaces de vivir al límite y de lindar con el precipicio de la pobreza» (2017: 17).

Ideas como estas las podemos encontrar también en los propios relatos de los artistas que, de forma intencionada o no, siguen fomentado un tipo de trabajo creativo desproblematizado al que se entregan por vocación, pasión y/o privilegio. Un ejemplo reciente lo podemos encontrar en la reciente serie de entrevistas, *En*

*el estudio: conversaciones entre artistas*<sup>5</sup>, llevadas a cabo por la plataforma digital de CaixaForumplus. En su último capítulo, «Estudios colectivos», podemos ver cómo una conversación entre dos artistas, Miki Leal y Carlos Aires, se torna sobre la precariedad del sector artístico. En un momento de la conversación, Aires comenta: «somos unos locos, nosotros hacemos algo que nadie te pide que hagas», a lo que Leal le responde «esa es la queja que te decía yo antes, hay mucha gente que está todo el día como un poco llorando y dices: “pero bueno tío, si tú te estás dedicando a esto porque quieres”» (2020: 33’20’’).

Lo que encontramos en esta conversación evidencia muy bien dos puntos que tienen que ver con lo comentado antes sobre el mito del artista. El primero es que no está bien visto quejarse si eres artista, «el lloro», como dice Miki Leal. El segundo es que la libertad de ser artista, bajo este punto de vista, consiste en asumir el estado de las cosas tal cual nos han sido dadas. Como observamos en el ejemplo anterior, estas afirmaciones pueden ser comunes en las conversaciones coloquiales entre artistas. Pero aquí precisamente problematizamos esta cuestión. Entendemos que el artista ha tenido la capacidad y el privilegio de elegir el trabajo con el que se va a ganar la vida, pero eso no quiere decir que las obras de arte se produzcan únicamente por el gusto de hacerlas ni por ser «unos locos». Aquí intentamos entender al artista, al colectivo de artistas, como profesionales en el mismo sentido que lo es cualquier otro profesional. Núria Güell hace un paralelismo sobre esta cuestión: «el carpintero no es tal porque le guste trabajar la madera, el carpintero es carpintero porque alguien reclama sus servicios específicos, si le gusta trabajar la madera o no es problema del carpintero» (2020: 77). Es decir, lo que nos dice Güell es que si se produce obras de arte es porque existe un mercado que las acoge y las demanda. Si les artistas nos quejamos, «lloramos», es porque demandamos unas condiciones laborales dignas que todavía no existen en nuestros contratos.

Continuando con la obra de Núria Güell, y en segundo lugar, ya hemos mencionado que *Afrodita* surge también de la realidad que envuelve a la propia artista. Si para teóricos como Boris Groys el objetivo del arte consiste en «exhibir modos de vida» (2016: 41), Güell cumple perfectamente con esta función y nos muestra el modo en el que están asentadas las bases laborales de las prácticas artísticas, aquellas que condicionan su producción, pero también nos habla de su situación en el mundo. Razón por la que aprovecha un momento de máxima exposición pública como es una inauguración para comunicarles a las personas asistentes lo sucedido durante el proceso de producción y las repercusiones que ha tenido sobre ella como trabajadora.

---

5. Serie de vídeos realizados en 2022, que nos muestra a diferentes artistas, casi todos pintores, en sus estudios. El formato consiste en que un artista visite a otro para que presenten su trabajo en forma de conversación natural. <https://caixaforumplus.org/c/en-el-estudio-conversaciones-entre-artistas>

*Afrodita* no solo rompe con los mitos que maquillan la realidad de les artistas, sino que muestra, hace pública, la realidad de Güell como artista hoy. Hace emerger lo real, como ella misma afirma en numerosas ocasiones, y en esta realidad habla de sí misma, de su vulnerabilidad como artista pero también como mujer, de cómo su cuerpo está atravesado por la precariedad por varios motivos. Esto dota a *Afrodita* de la capacidad de mostrarnos la amplitud desde la que se puede entender la precariedad. Como señala Maite Garbayo-Maetzú en su artículo *Maternidad, arte y precariedad*, *Afrodita* no solo señala la precariedad laboral del sector, sino que muestra además los «cuerpos de quienes trabajamos en él» (2018: 76), poniendo el foco de atención especialmente en la maternidad.

Esta vulnerabilidad que expone la propia Nùria Güell es la que puede tener la potencia que nos hace empatizar con su trabajo. Y la tiene porque, al mostrarla, la vulnerabilidad deja de ser solo suya para volverse también nuestra: la comparte. Siguiendo la propuesta de Judith Butler en *Vida precaria* (2006), la vulnerabilidad es aquello que compartimos todos los cuerpos por el mero hecho de tenerlo. Entendiendo que el cuerpo –los cuerpos–, es algo finito, mortal y dependiente de otros, lo que lo hace vulnerable. Esta vulnerabilidad a la que se refiere Butler es lo que hace que todas las vidas y todos los cuerpos sean precarios por definición. O dicho de otra forma, un cuerpo, por el mero hecho de nacer, es precario en tanto es dependiente de otros para sobrevivir, es vulnerable. Ahora bien, el grado de dependencia de otros variará en función de las condiciones socioculturales en las que se inscriba cada vida, lo que determinará la condición precaria de cada sujeto.

Güell comparte su vulnerabilidad y precariedad, la expone y se expone. Desde este prisma, la artista proyecta su trabajo desde un conocimiento situado (Haraway, 1995: 328), entendido como una forma de acceder y crear investigación desde lo corporal, desde las experiencias personales y desde el lugar que ocupamos. Como nos recuerda el artículo anteriormente mencionado de Garbayo-Maetzú, esta forma de investigación es la que trata el ámbito personal como un espacio de ciencia y de saber, «un lugar más que legítimo desde el que teorizar y escribir» (2018:76). Ese lugar legítimo desde el que teorizar, pensar y actuar, Nùria Güell lo encuentra en el conflicto. Con esto me refiero a que Güell podría haber aceptado la propuesta de los abogados del museo y no haber dicho nada más, podía haber dejado las cosas tal cual sucedieron, pues al fin y al cabo consiguió que financiaran su propuesta. Pero en cambio decide hacerlo público, se enfrenta y deja constancia de lo sucedido, muerde la mano que le da de comer. Esto es lo que entendemos aquí como situarse en el conflicto.

Tal y como explica Maite Aldaz en *Institución arte y precariedad* (2017: 13-39), para realizar este tipo de acciones es imprescindible que nos situemos dentro del conflicto, solo así podemos intervenir y transformar las situaciones que se nos dan

como inmutables. Por su parte, Ana Navarrete en *Mujeres artistas, precarias, pobres y silenciadas*, entiende este tipo de posicionamientos, los que parten del conflicto, como una práctica crítica desde la que apropiarse y resignificar las estrategias empleadas en la industria cultural (2017: 136). Dicho de otra forma, Núria Güell asume el sistema existente y lo resignifica, emplea las mismas estrategias de quienes tienen el control sobre su trabajo, se sitúa en ellas. Por esa razón, la artista trabaja con un abogado, para encontrar una fisura legal y real en la que introducirse, del mismo modo que operan los agentes del museo. Güell, con la ley de su lado, se sitúa en el conflicto y nos lo enseña, ilumina los terrenos sin luz desde los que se determinan las condiciones del trabajo artístico. Condiciones que son las suyas, y que a su vez, son las nuestras.

Desde aquí, podemos concebir que otra lectura de *Afrodita* pasa por entender que se expone al propio museo, porque muestra aquello que, aunque no aparece a simple vista, caracteriza las formas en las que se producen las obras de arte y las maneras en las que las vemos o consumimos. Como nos recuerda la autora Maite Aldaz (2017), este tipo de exposiciones –institucionales–, promueven y reiteran un tipo de visionado que sigue perpetuando la mistificación del arte, de las obras y de los artistas, apoyándose en el desconocimiento de la realidad que envuelve los procesos, elementos que caracterizan y dan sentido a las obras. Es importante entender esto, porque no podemos pasar por alto que el sistema expositivo al que se refiere Aldaz, el que conocemos hoy, es el elemento más importante en lo relativo a la definición del sistema profesional del arte, como apuntan los autores de *La práctica artística contemporánea: La profesión y su ejercicio* (2019). Las exposiciones, entendidas como muestras de objetos producidos por artistas dentro de espacios destinados a tal fin, determinan el reconocimiento de sus autores, así como asientan las bases de promoción, distribución y valor de mercado. Por lo tanto, el interés de Güell por exponer a quien expone se presenta aquí como una lectura imprescindible de su obra, ya que revierte el sentido tradicional del sistema expositivo. Este hecho, dota de sentido y contenido a la realidad que envuelve a *Afrodita*, ya que desplaza el foco de interés de lo que tiene que ser visto como arte –los objetos producidos por artistas–, para redireccionar la mirada a las relaciones sociales y laborales que envuelven a la producción de las obras de arte.

Volviendo al conocimiento situado que mencionaba en las líneas anteriores, el hecho de que Güell enuncie su propuesta desde lo personal puede tener la potencia de interpelarnos, ya que como vamos viendo, aunque lo que expone Güell es su experiencia, puede ser también la de muchas otras personas. Un ejemplo de esto lo encontramos en el relato que Garbayo-Maetzu nos ofrece en su artículo. Ella fue madre pocos meses después de la obra de Güell. Como trabajadora por cuenta propia en el sector cultural y académico –era autónoma–, intentó tramitar la baja por

maternidad. El resultado de esta petición, tras la valoración de quienes revisaron su caso, fue aplicarle una inspección de trabajo –con la consecuente negación de la baja por maternidad– que le impuso una sanción económica de 14.896 euros. Cuando Garbayo-Maetzu supo de la existencia de *Afrodita*, no dudó en contactar con Núria Güell para compartir su experiencia con ella. La respuesta de Güell fue la siguiente:

El día antes de inaugurar *Afrodita*, los abogados del museo me dijeron que aunque me pagaban los 7 meses de Seguridad Social, no aceptaban poner la cláusula al contrato. Nos peleamos y al día siguiente lo hice público en la rueda de prensa. Nunca lo sabré, pero mi sospecha es que fueron los propios abogados del museo quienes llamaron al Ministerio de Trabajo, porque me llegó una inspección justo diez días después. Me han hecho algo parecido, pero sin el agravante de la maternidad. Me han pedido 13.890 euros (Garbayo-Maetzu, 2018: 77)

En su ensayo *Cuerpo de trabajo*, la artista María Alcaide se preguntaba: «¿Cómo vamos a estar solas si somos tantas?» (2023: 51). Alcaide se hace esta pregunta a tenor de la dificultad que encuentra para localizar una red de apoyo en otras artistas cuando piensa en la precariedad que le atraviesa. Son quizá cuestiones como las que se plantea Alcaide las que animan a Garbayo-Maetzu a tomar la iniciativa de contactar a Núria Güell. Es decir, a hablar con otra persona que ha pasado por una experiencia similar a la suya para compartirla, para dejar de estar sola. El resultado de compartir dichas experiencias es que Garbayo-Maetzu, como lo hizo Güell anteriormente, expone su precariedad y vulnerabilidad, la comparte con nosotres a través de su artículo. Ambas evidencian que la precariedad no es solo algo que atañe al sector laboral y a la falta de recursos económicos. Al contrario, la precariedad no se queda ahí, sino que nos atraviesa, traspasa nuestros bolsillos para llegar a nuestros cuerpos.

Como se desprende de estas páginas, *Afrodita* se presta a una lectura amplia, expone que la precariedad puede ser entendida como aquello que condiciona nuestra forma de vivir, nuestra realidad. Del mismo modo, también nos muestra que la condición precaria puede ser compartida desde la vulnerabilidad. Evidentemente, exponer y compartir dicha vulnerabilidad, así como la precariedad, no arregla el estado de las cosas por arte de magia. Lo que sí puede hacer es que dejemos de sentirnos solos ante las circunstancias. O dicho de otro modo, tal y como apunta Brigitte Vasallo (2014), una apuesta radical dado el estado de las cosas quizá pase por el acompañamiento, por formar dúos, tríos o redes en las que dejarnos caer, en las que las experiencias compartidas nos ayuden a reconstruirnos. El acompañamiento podemos entenderlo aquí como una acción necesaria y deseable, sobre todo si atendemos a que para hablar y actuar políticamente «hay que aparecer a otros», como nos recuerda Butler (2012: 10). Eso es lo que hace Güell, pero también Garbayo-

Maetzu: ambas se sitúan y se exponen, aparecen ante otros, ante nosotros. Lanzas redes que quizá puedan establecer nuevos vínculos, servir para reconstruirnos.

## 2. Trabajo artístico: artista profesional

Gran parte del conflicto que representa *Afrodita* viene dado por lo descrito hasta el momento: la condición laboral precaria que envuelve a las prácticas artísticas. Pero para entender esto con amplitud, quizá sea el momento de preguntarse por la causa que desencadena el efecto o, dicho de otro modo, tal vez la cuestión clave de este asunto ahora tenga que pasar por preguntarse: ¿es el arte un trabajo? Esta pregunta se vuelve necesaria dado que, en la actualidad del Estado español, el concepto de artista en cuanto profesional es profundamente ambiguo. Como apunta Daniel G. Andújar:

La legislación no se molesta en definirlo ni en diferenciarlo de otros perfiles creativos, como músicos o escritores. Esta falta de definición, aunque puede parecer inofensiva desde una perspectiva teórica, resulta catastrófica en la práctica cuando se trata de obtener datos precisos sobre la dimensión económica del sector, o simplemente, cumplir con las obligaciones fiscales sin caer en el malabarismo administrativo. Esta indefinición perpetúa un estado de desprotección: desde la falta de cobertura social hasta la incapacidad de formular políticas públicas que realmente favorezcan a quienes desarrollan su carrera en el ámbito de las artes visuales (G. Andújar, 2024).

Marta Pérez Ibañez e Isidoro López-Aparicio nos advierten de la misma problemática en el artículo «Actividad artística y precariedad laboral en España» (2018). Del mismo modo que Andújar, exponen que la falta de concreción sobre el trabajo artístico en términos jurídicos y profesionales hace imposible plantear soluciones a corto plazo: «Una de las causas fundamentales radica en la dificultad para definir al artista profesional de una forma ajustada a la realidad del contexto y que incluya las distintas formas de desarrollo artístico» (2018: 52). Que no exista un concepto claro, definido, de lo que les artistas hacen, propicia algunos de los factores que he ido mencionando aquí. Por todo esto, quizá tratar de acotar y definir el concepto de artista sea prioritario para poder pensar y actuar.

En su texto *El artista y el frutero* (2020), Núria Güell trata de darnos una respuesta a la pregunta: ¿es el arte un trabajo? Para ello, elabora toda una propuesta que emerge desde la visión profesional de las prácticas artísticas. Desde esta perspectiva, Güell nos presenta una definición de artista profesional en la que define a los artistas como sujetos que se ganan el sustento cubriendo las demandas de la industria cultural: talleres, exposiciones, conferencias y un largo etcétera. O dicho

en sus propias palabras: «El objeto del trabajo del artista no es el de la obra de arte, que nadie sabe en qué consiste, es el de cubrir la demanda de la industria cultural» (2020: 79). Con esta afirmación, Güell despeja de la ecuación todas las cuestiones subjetivas que sobrevuelan el concepto de obra de arte, como la estética, la poética o los elementos contextuales de los artistas y sus obras. Es decir, elimina todo aquello que se le añade a una obra de arte cuando es contemplada por otros. Del mismo modo, borra todo elemento definitorio de la misma, reduciendo el concepto de obra de arte al de objeto de consumo. Con esta operación de desbaste, Güell deja solamente lo que considera esencial: las obras de arte son cosas que producen las artistas, por lo tanto, el trabajo de las artistas consiste en hacer esas cosas que demandan las industrias culturales.

El ejercicio que realiza la artista al tratar de darnos esta definición es su forma de asimilar y exponer una realidad existente inscribiéndose en ella, situándose en el conflicto. Así, si entendemos que los museos o los centros culturales necesitan cubrir unas necesidades basadas en programar actividades y rellenar los espacios expositivos, podemos comprender que, para que estos lugares puedan desarrollar su cometido, necesitan y dependen de artistas que produzcan contenidos. Es desde esta perspectiva, la de artista como productora-proveedora, desde donde Núria Güell entiende que se puede encontrar un lugar común entre artistas en cuanto a profesionales. La propuesta de Güell baja los conceptos de obra de arte y artista al terreno profesional de las demás cosas, aplicándole una visión práctica y realista. Una vez más, lo que nos propone no pasa por crear e imaginar nuevas formas donde inscribirnos, sino por asumir las existentes y reconocerlas para inscribirnos en ellas.

Como hemos observado anteriormente, que Güell trate de definir la profesión artística de este modo no quiere decir que pase por alto todo contenido y todo relato que forme parte de las obras. No olvidemos que, sin el contenido, obras como *Afrodita* dejarían de tener sentido. No se trata, por tanto, de eliminar el relato de las obras de arte sino de resituarlo en las relaciones profesionales. Es decir, lo que nos propone Güell es que seamos capaces –como artistas– de diferenciar entre los diferentes niveles de actuación a la hora de ejercer el rol profesional. Así, encontraríamos dos niveles diferenciados: lo público-laboral y lo privado e íntimo. Al plano íntimo, Güell atribuye todo lo relativo a la creatividad, así como la motivación personal de cada artista por lo que hace. En lo público y laboral entrarían en juego las relaciones sociales y profesionales, la administración, la burocracia, todo aquello que suceda en la negociación de las condiciones laborales con las instituciones. Para Güell, esta diferenciación es algo que les artistas deberíamos tener claro y no mezclar: «trabajamos por amor al arte debido a una confusión, porque equivocamos nuestra función pública» (2020:79). O, dicho de otro modo, que te guste tu trabajo como artista, bajo esta perspectiva, nunca ha de interferir en las relaciones laborales del mismo.

¿Por qué hace Güell esta diferenciación? En primer lugar, para tratar de pensar una posición clara desde la que mantener relaciones laborales. Por otro lado, por la necesidad de encontrar un lugar común desde el que abordar la cuestión profesional de las prácticas artísticas. Dicho de otra forma, si los motivos que llevan a cada artista a hacer sus obras de arte son muy diversos entre sí y son lo que diferencian a unos artistas de otros, podemos entender que buscar posiciones consensuadas desde este lugar se plantea como algo complejo. O como la propia Güell nos dice, si el debate sigue centrado en el valor del arte, el poder de la representación o de lo simbólico, no llegaríamos a ningún acuerdo (2020: 79-80). En cambio, si reducimos el concepto de obra de arte a su materialidad objetiva (el producto que necesitan ciertos espacios) y definimos el lugar al que van (las instituciones culturales), ahí quizá sí podamos encontrar un lugar común desde el que abordar colectivamente las cuestiones laborales. Es decir, proveer a las instituciones culturales sería un punto en el que el colectivo de artistas nos podríamos encontrar.

Para ilustrar la importancia que puede tener esta diferenciación de niveles profesionales a nivel práctico, voy a volver por un momento a *Afrodita*. Uno de los principales obstáculos que Güell se encontró en este proceso es que quienes gestionaban la institución –principalmente los abogados– no entendían su propuesta como una obra de arte. Como ella misma cuenta en la entrevista mencionada al inicio de este texto: «me costó mucho salir del marco de la discusión estética». Es decir, parte de la negociación laboral que la artista tiene con los agentes de la institución comienza por el cuestionamiento de si lo que es o no es arte, algo quizá impensable en la mayoría de trabajos –nadie se pregunta si el frutero es más o menos frutero cuando vas a comprarle unas manzanas–. Con el ejemplo de *Afrodita* podemos comprobar que cuando los niveles público y privado de la artista profesional se mezclan en las relaciones laborales (sobre todo por parte de la institución) y no están bien definidos, pueden generar problemas como los que encontramos en la obra de Núria Güell.

Este ejemplo, evidencia algo que si bien no es nuevo, quizá convenga señalar aquí: la validación del trabajo artístico viene dado por las instituciones que lo contienen y lo muestran, por los agentes que las gestionan y no por los autores de las obras. Como la propia Güell expresa de forma tajante: «Una obra de arte, sea lo que sea, no es tal hasta que aparece en el espacio público, hasta que se expone a lo público, hasta que alguna institución la legitima o reconoce» (2020: 77). Cuestiones como esta, que la validación de las obras esté en manos de otros, pueden ilustrar la dificultad de situar las prácticas artísticas dentro de los terrenos profesionales concretos. Si como artistas no sabemos si lo que hacemos es arte hasta que nos legitimen, muy difícilmente podemos pensar en cualquier solución que pase por atender al contenido de las obras. Con esto no estoy inclinando la balanza en favor de que seamos los propios artistas quienes empecemos a autolegitimar nuestro

trabajo. Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio nos advierten de que, aunque la autoafirmación en el terreno artístico es un hecho, puede fomentar aún más la separación entre el terreno profesional de la producción artística y el resto de áreas profesionales. Según los autores, legitimarse a uno mismo no es algo que suceda en otras categorías profesionales (2018: 54). En cambio, si tomamos la propuesta de Güell y al menos tenemos clara la diferencia entre la dimensión pública y la dimensión íntima de lo que hacemos, quizá podamos empezar a evitar que en las relaciones laborales sigan por terrenos farragosos.

Ahora bien, que la segunda parte de este texto esté enfocada en la toma de conciencia de los artistas sobre lo que hacen, no quiere decir en ningún caso que toda la responsabilidad recaiga sobre nosotros. Evidentemente, el primer paso para cambiar el estado de las cosas parte de nuestra voluntad de querer cambiarlas. Pero como evidenciaba Nuria Güell tanto en *Afrodita* como en su texto, la responsabilidad principal de que se perpetúen determinadas situaciones recae sobre las propias instituciones. Son ellas las que tienen la posibilidad real de realizar cambios o, como hemos visto, de no hacerlo. Por lo tanto, lo expuesto aquí se plantea como una tentativa inicial que pasa en primer lugar por el reconocimiento de lo que los artistas somos, así como de lo que hacemos como profesionales, para tener unas relaciones laborales claras.

Dicho todo esto, no puedo concluir sin tener en cuenta lo que nos advierten Natalia Vegas e Oihane Iraguen en el *Entusiasmo sobre la profesión de artista*: la propuesta de Núria Güell excluye a muchos artistas que trabajan desde otros lugares o no pueden acceder a las peticiones institucionales (2020:72). La definición que nos lanza Güell está pensada únicamente desde la relación artista-institución. Esto deja fuera las relaciones de los artistas con las galerías y los espacios independientes, las prácticas que se desarrollan en el espacio público, y muchas otras formas de hacer. Soy plenamente consciente de todo esto. Aún así, entiendo que esta propuesta es un primer paso real desde el que atender las necesidades laborales del colectivo artístico en el Estado español.

Todo lo expuesto aquí no es más que la punta de iceberg de un entramado realmente complejo que dificulta la vida cotidiana de las personas que trabajan en los sectores artísticos y culturales. Por lo tanto, si tenemos en cuenta que las teorías actuales del postrabajo se centran en pensar y desplazar la centralidad del trabajo en nuestras vidas, reducir las jornadas laborales y aumentar las horas de tiempo libre –algo sin duda deseable–, aquí, por desgracia, no podemos situarnos en esa perspectiva. No podemos hacerlo porque tendría primero que existir un empleo artístico regulado. No podemos rechazar o repensar lo que no tenemos. Es por ello que en estas líneas he tratado de situar las prácticas artísticas dentro del terreno común del trabajo asalariado, entendiendo este como aquella actividad que nos permite

tener acceso a un salario a cambio de nuestra fuerza de trabajo. Tal y como nos lo describen las autoras de *Después del trabajo* (2024), el acceso a los recursos para subsistir está unido a la obtención de un salario, razón por la que aquí entendemos que les artistas tenemos que someternos al trabajo asalariado, porque es «necesario para sobrevivir» (2024: 11). Esta es la razón por la que, como artista, no puedo plantearme aquí futuros nuevos deseables, si no que tengo que –y necesito– situarme en presentes reales como los que nos muestran Núria Güell, Maite Garbayo-Maetzu y tantas otras. Desde ahí, desde estos precedentes y desde lo común, quizá podamos encontrar estrategias que posibiliten relaciones laborales más justas en el ámbito de las prácticas artísticas.

## **Bibliografía**

- Alcaide, M. (2023). *Cuerpo de trabajo*. Obra producida gracias a las ayudas para la promoción del arte contemporáneo español / Ministerio de Cultura y Deporte.
- Aldaz Enrique, M. (2017). Institución Arte y Precariedad: Las prácticas artísticas en la época de la mercantilización de la vida. En J.V. Aliaga Espert & C. Navarrete Tudela (Eds.), *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral* (pp. 13-39). Tierradenadie Ediciones.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.
- (2012). Cuerpos en alianza y la política de las calles, *Revista Transversal* (26). <http://www.transversales.net/t26jb.htm>
- Chinchón Espino, A.; Villegas González, D. y España Cruzado, P. (2019). *La práctica artística contemporánea. La profesión y su ejercicio*. Síntesis.
- Garbayo-Maetzu, M. (2018). Maternidad, arte y precariedad. Estrategias desde la vulnerabilidad, *Arte y políticas de identidad*, 19 (1), 67-82.
- G. Andujar, D. (2024). *El sistema español de las artes visuales. Una tragicomedia en varios actos*. <http://danielandujar.org/2024/10/15/el-sistema-espanol-de-las-artes-visuales-una-tragicomedia-en-varios-actos/>
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja Negra.

- Güell, N. (2020). El artista y el frutero. En C. Elorza & N. Ayerbe (Eds.), *En riesgo: Diagnósticos, propuestas y luchas en torno a la precariedad del arte contemporáneo* (pp. 75-83). Dykinson.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Hester, H y Srnicek, N. (2024). *Después del trabajo. Una historia del hogar y la lucha por el tiempo libre*. Caja Negra.
- Navarrete, A. (2017). Mujeres artistas: precarias, pobres y silenciadas. En J.V. Aliaga Espert & C. Navarrete Tudela (Eds.), *Producción Artística en Tiempos de Precariado Laboral* (pp. 123-148). Tierradenadie ediciones.
- Pérez Ibáñez, M & López-Aparicio, I. (2018). Actividad artística y precariedad laboral en España, *Arte y políticas de identidad*, 19 (1), 51-66.
- Prieto, C. (13 de septiembre 2018). La cláusula Afrodita: el contrato que refleja el lado tenebroso del arte español, *El Confidencial*. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-02-23/arco-2018\\_1525172/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-02-23/arco-2018_1525172/)
- Vasallo, B. (22 de septiembre 2014). El poliamor «is the new black», *Pikara magazine*. <http://www.pikaramagazine.com/2014/10/el-poliamor-is-the-new-black/>
- Vegas, N. y Iraguen, O. (2020). El entusiasmo sobre la profesión de artista. En C. Elorza & N. Ayerbe (Eds.), *En riesgo: diagnósticos, propuestas y luchas en torno a la precariedad del arte contemporáneo* (pp. 67-73). Dykinson.

Decía Georg Lukács que todo producto cultural debía medirse por su carga objetiva, por su significado en la totalidad social que a la vez sintetiza y concreta. Nuestra totalidad está atravesada por tensiones múltiples, que deben encontrar su eco propio para poder ser pensadas en relación con las demás. Siguiendo este espíritu, este volumen compone un objeto articulado que busca ser algo más que la suma de sus partes: se trata de un modesto mapeo transdisciplinar de las figuras que componen el capitalismo contemporáneo. Todos los textos que los lectores podrán hallar en estas páginas parten de la convicción de que las dimensiones del mundo social cuyos rincones tratan de iluminar no pueden comprenderse por separado, y que la complejidad de nuestro presente nos exige tomar conciencia de nuestros propios papeles en los distintos engranajes de los que participamos. Enfrentados, como sugería Jameson, a la creciente dificultad con la que nuestro tiempo nos presenta la tarea de representarlo, el intento que aquí plasmamos adquiere un sentido aproximativo, sintomatológico. La heterogeneidad de los artículos queda explicada por el intento de elevar esa sintomatología a un testimonio común, que aparece al efectuar la transición de cada ensayo a la sección en la que está incluido, y de esta a la totalidad del libro. Las tres secciones que organizan este entramado y dan título al conjunto tienen su origen en el Grupo de Investigación Reconocido *Ideología, Imagen y Sociedad* (GIIS), que desarrolla su actividad en la Universidad de Salamanca desde el año 2021.

