



Trabajo y Sociedad

Sociología del trabajo- Estudios culturales- Narrativas sociológicas y literarias
Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas (Caicyt-Conicet)
N° 38, Vol. XXIII, Verano de 2022, Santiago del Estero, Argentina
ISSN 1514-6871 - www.unse.edu.ar/trabajosociedad



Presentación del dossier

Trabajo artístico y pandemia: precariedades estructurales, políticas públicas y estrategias de lxs trabajadorxs

Coordinadora: Karina MAURO*



Entre los aspectos vitales que la pandemia ocasionada por el COVID19 colocó en el centro de las reflexiones y los esfuerzos, el trabajo es uno de los más importantes y acaso de los más inesperados, en un capitalismo que hasta hace poco tiempo nos hacía suponer que podía prescindir de lxs trabajadorxs. Lo cierto es que en un mundo en el que mayoritariamente se ha optado, por decisión explícita o con resignación involuntaria, por el aislamiento preventivo, la parálisis de gran parte de la actividad económica dejó al descubierto que la diferenciación entre empleo formal e informal era mucho más que la manifestación de una nostalgia por formas perdidas y acaso, caducas.

En la Argentina, la pandemia puso en jaque a la economía en su conjunto, pero fundamentalmente afectó tanto a las iniciativas basadas en el emprendedurismo (noción instalada durante el pasado gobierno de derecha de la Alianza Cambiemos) y la autogestión (ideal propugnado por sectores progresistas desde hace décadas). Cuestiones como la informalidad, la precariedad, la estacionalidad o la relación de dependencia encubierta se volvieron temas de agenda hasta en los ámbitos más impensados. El ejercicio de las artes es uno de ellos.

Desde 2014, el grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA) ha realizado una labor investigativa ininterrumpida acerca de los vínculos entre el trabajo y las artes, a partir de las condiciones laborales y de producción de bienes y servicios con desempeño artístico¹. Este *dossier* reúne trabajos de investigación que indagan en lo sucedido durante la pandemia en el ámbito de las artes del espectáculo² de tres ciudades de la región (La Plata, Montevideo y CABA), además del registro de un diálogo de miembros del grupo EITyA con representantes de agrupaciones de artistas del sector con proyección nacional y en el que participaron también artistas visuales. Los artículos ofrecidos se centran en dos aspectos: las acciones llevadas adelante por el Estado y por los diversos agentes del sector artístico, y los problemas preexistentes que con la pandemia se vieron magnificados

*Karina Mauro es investigadora Adjunta del CONICET. Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Directora del grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Trabajo y Artes (EITyA). Docente del Seminario Arte y Trabajo. Condiciones laborales y condiciones de producción en las artes y la cultura (FFyL-UBA). Docente de la Universidad Nacional de las Artes. Mail: karinamauro@hotmail.com.

¹Esta labor se ha desarrollado en el marco de tres proyectos acreditados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: “Arte y trabajo. Indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural” (2020-2021), en el marco del cual se realizó la presente investigación, “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura” (2018-2019) y “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902 – 1955)” (2014-2017).

²En 2003, la UNESCO define a las “artes del espectáculo” como aquellas que “van desde la música vocal o instrumental, la danza y el teatro hasta la pantomima, la poesía cantada y otras formas de expresión”.

y que, por consiguiente, cobraron visibilidad para la sociedad y para los propixs trabajadorxs de las artes.

Previamente, y dado el carácter poco conocido de las investigaciones sobre la dimensión laboral de las artes, consideramos oportuno exponer someramente algunos avances realizados en nuestras investigaciones anteriores³, que contribuirán a comprender el alcance de las observaciones aquí realizadas. Aun tratándose de un campo de indagación recientemente constituido, la caracterización de lxs artistas como sujetxs laborales ha ido aparecido en diversas investigaciones en los últimos años⁴. Esto ha sucedido de la mano del proceso de reestructuración productiva iniciado en los años 70, debido a que el paulatino pasaje de un capitalismo industrial a uno con mayor énfasis en los servicios y el conocimiento ha generado que otros sectores del mundo del trabajo se enfrenten a situaciones similares a las que han padecido lxs artistas desde hace siglos, como la informalidad, la estacionalidad, la polivalencia, la precarización o la feminización⁵.

Tomando algunos de esos aportes, hemos definido conceptualmente al desempeño artístico como un tipo de trabajo no clásico, que posee rasgos artesanales y en el que lo adquirido en la formación o la experiencia previa se sopesan siempre con la situación concreta, dejando un gran margen a la improvisación. En este sentido, los mercados de trabajo artístico se hallan fuertemente influenciados por cualidades distintivas y no estrictamente reproducibles de lxs trabajadorxs. Todos estos aspectos, sumados a la extrema aleatoriedad de la demanda, dificultan la regulación y cualquier otro tipo de intervención de instancias externas al hecho artístico mismo. Esta impenetrabilidad es quizá uno de los motivos por los que las herramientas conceptuales propias de los estudios del trabajo se adapten dificultosamente al análisis del desempeño artístico, así como también de que existan tan pocas investigaciones que se hayan centrado en elaborar otras nuevas, específicas para tal fin.

Consideramos que para ello es necesario caracterizar a las distintas culturas de trabajo artístico en función de las diversas disciplinas, circuitos y medios de producción, distribución y consumo. Cada uno de ellos posee sus propios agentes (artistas, técnicxs, productorxs, dueñxs de sala, marchantes, galeristas, críticxs, órganos de difusión, público, docentes, instituciones de formación, sindicatos, sociedades de gestión de derechos intelectuales y/o conexos, etc.), que deben ser caracterizados en función de sus rasgos particulares, y de las relaciones que establecen entre sí y con el Estado. Es en a partir de estos agentes, vínculos e imaginarios que pueden comprenderse las relaciones que se establecen entre capital y trabajo en cada una de las disciplinas y los circuitos artísticos. En el mundo del arte las mismas distan de ser explícitas o claras, por lo que uno de los mayores objetivos de la tarea investigativa consiste en desentrañar cómo se genera la plusvalía en las actividades artísticas y qué agentes se la apropian, cuáles son las tensiones que se producen en el asalariamiento de lxs trabajadorxs de las artes (Bayardo, 1990), por qué la gratuidad del trabajo se vuelve inaceptable en un circuito pero no en otro, cuándo la falta de remuneración comienza a percibirse como problema y por

³Entre los resultados publicados en forma colectiva podemos citar los *dosieres* “Trabajo y Artes” (Mauro (coord.), 2020a), “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura” (Mauro (coord.), 2020b) y “Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)” (Mauro (coord.), 2018). También pueden consultarse Mauro, 2018a, 2018b, 2018c.

⁴Algunos debates en torno a la figura del artista como productor de mercancías se retrotraen hasta el célebre capítulo VI de *El Capital*, de Karl Marx, conocido como “inédito”, y abren la discusión en torno al trabajo artístico como productivo o improductivo. Otras reflexiones se han dirigido a la economía de la cultura (Baumol y Bowen, 1966; Blaug, 2001), a la caracterización del mercado del arte y de la historia de su conformación (Furió, 2000; Shiner, 2001; Graw, 2015 [2008]) o al análisis de los diversos agentes que intervienen en el campo artístico y de las relaciones establecidas entre los mismos. Cabe destacar los trabajos de Howard Becker (2008 [1982]) respecto de los mundos del arte, en los que caracteriza al artista como un sujeto que jamás trabaja solo, sino en cooperación dentro de una trama de labor conjunta con otrxs trabajadorxs; de Pierre-Michel Menger (2006, 1999), quien analiza los mercados de trabajo del arte; y de Enrique de la Garza Toledo (2018, 2009) respecto del concepto de trabajo no clásico, caracterizado por la subversión del espacio y tiempo propios del trabajo clásico, por la producción de símbolos y de emociones (implementando aportes del pionero trabajo de A.R. Horchschild sobre el trabajo emocional), y por la intervención del cliente, entre otros rasgos.

⁵Tomamos las caracterizaciones realizadas por Julio Cesar Neffa (2010, 2009) y Enrique de la Garza Toledo (2018) de estos conceptos.

qué, y cuáles son los obstáculos que lxs propios artistas encuentran a la hora de pensar otras formas de distribución de los recursos y de organización de la actividad. Otros aspectos fundamentales a tener en cuenta en una reflexión de estas características son los procesos de autoprecarización de lxs artistas (Lorey, 2008), así como las dificultades para la asunción de una identidad laboral que se percibe como contrapuesta y desmerecedora de la artística.

Por otra parte, el trabajo artístico se caracteriza por producir bienes y servicios cuyo principal rasgo es su carácter simbólico. Estos símbolos pueden ser objetivados o tangibles, o subjetivados, es decir, inmateriales. Esto nos conduce a la caracterización de dos tipos de figura de artista o de trabajador/a de las artes.

Por un lado, nos encontramos con la idea, un tanto romántica, del creador solitario de un producto que luego administra, dado que se trata de obras tangibles y/o susceptibles de reportar ingresos por ventas y propiedad intelectual. En esta tipología podemos ubicar a lxs artistas visuales, a lxs creadorxs literarios y a lxs compositorxs⁶, que, curiosamente, son las figuras de artista más legitimadas en la sociedad, cuya autoría es atribuida sin ambigüedades y cuyo desempeño se asimila al de las profesiones liberales. Es por ello que la mayor parte de los agrupamientos existentes se vinculan con la protección de sus derechos de propiedad intelectual, pero no con las condiciones de trabajo, que se supone que estxs artistas se imponen a sí mismxs de manera independiente y autónoma.

Por otro lado, debemos mencionar a aquellxs artistas cuya obra depende exclusivamente del encuentro con el espectador, debido al carácter performativo de la misma, como por ejemplo actores, actrices, bailarinxs, intérpretes musicales (tanto cantantes como instrumentistas), artistas de variedades, circo, murga, etc. El carácter eminentemente colectivo y público de este trabajo, además de que se desarrolla en un espacio-tiempo determinado, genera que las formas de contratación y las condiciones en la que se desempeñan estxs trabajadorxs se tornen aspectos ostensibles, caracterizados por la discontinuidad, la estacionalidad y el pluriempleo⁷.

Es necesario destacar que en los dos grupos caracterizados el ejercicio de la docencia es, muchas veces, la principal fuente de ingresos o el desempeño laboral que propicia un estipendio más estable y continuo que el artístico. Este es un punto doblemente significativo. En primer término porque la identificación con la tarea artística suele primar sobre la docente, aun cuando esta última implique la más importante fuente de ingresos. En segundo lugar, porque la mayor parte de la docencia de las artes se produce de manera no registrada, a través de cursos, talleres y clases particulares en espacios alquilados o en el propio domicilio.

La coyuntura inédita producida por la pandemia COVID19 dejó al descubierto cuáles son las actividades esenciales en sociedades económica y socialmente tan diversificadas como las del siglo XXI, deteniendo al resto. Las artes del espectáculo en vivo, ya sea en lo que respecta a su ejercicio como a su enseñanza, fueron un sector sensiblemente afectado. Esto colocó a la situación de estxs artistas en el centro de los debates en los medios de comunicación, las redes sociales y la crítica especializada. Inesperadamente, la coyuntura permitió no sólo que gran parte de las sociedades se anoticen acerca de las condiciones en las que lxs artistas se desempeñan aun en épocas normales, sino que le ha revelado su categoría de trabajadorxs, escamoteada por un imaginario que impera en la cultura occidental y mediante el cual la dimensión laboral del mundo de las artes y de la cultura es obturada.

A nivel internacional, la parálisis de la actividad artística ha promovido acciones y manifestaciones diversas, colocando a los propios agentes del sector y a su principal interlocutor, el Estado, de cara a la excepcionalidad de la actividad. El señalamiento de la especificidad artística como

⁶ No abordaremos aquí las complejidades que surgen al incluir en esta tipología a lxs artistas *intérpretes*, quienes perciben derechos de imagen o derechos conexos por la reproducción de obras audiovisuales que cuentan con su participación.

⁷ Cualidades reconocidas por la propia Ley N° 27203/2015, más conocida como Ley del Actor, en su artículo N° 12: “A los efectos de la seguridad social, los servicios de los trabajadores definidos en el artículo 1° de la presente ley se califican como de carácter discontinuo [...] Se entenderán por servicios discontinuos aquellos que, por las particularidades propias de la tarea, se prestan en forma alternada o intermitente durante todo el año calendario, con uno o varios empleadores”.

principal obstáculo para que las medidas implementadas por los Estados lleguen al sector, así como la exigencia de estrategias que tengan en cuenta el pluriempleo y la autogestión existentes tanto en la producción de espectáculos como en la docencia artística, han sido puestos de manifiesto en acciones colectivas en varios países⁸. Además de las consecuencias del aislamiento, y tratándose de una actividad que depende estrictamente de la repetición en serie de un producto, también los protocolos de restricción de la capacidad de las salas se volvieron un aspecto polémico de cara a la reapertura⁹.

Debido a las desigualdades previas, el arribo de la pandemia a América Latina conllevó dificultades que no se habían presentado en su paso por el hemisferio norte, al tiempo que plantea enormes desafíos futuros (tal como lo advierte el Informe CEPAL-OIT N° 22). En la región analizada en el presente *dossier*, el artístico constituye un sector mayoritariamente informal que, a diferencia de otros que ostentan esta cualidad, posee gran prestigio social y una voz con cierta presencia en el ámbito público. El apoyo de lxs artistas a las políticas de aislamiento preventivo, aun prolongados, se hizo notar en sus manifestaciones públicas, evidenciando la comprensión ante la necesidad de rearmar sistemas de salud quebrantados o disminuidos por la implementación de políticas económicas de reducción del Estado. No obstante, la situación grave y en muchos casos penosa de amplios sectores del campo artístico obligó a desplegar una serie de discursos y acciones en pos de que la misma tomara estado público tempranamente. Es así como la sentencia “el espectáculo en vivo fue el primer ámbito en cerrar y será el último en abrir” fue profusamente reiterada por funcionarixs y referentes del colectivo artístico de todos los circuitos de producción, distribución y consumo de espectáculos, y reproducida en medios audiovisuales y gráficos.

Esta circunstancia propició que durante la pandemia se produjeran una serie de fenómenos sobre los que nos interesa centrar nuestra mirada, tales como políticas de asistencia gubernamentales, estrategias económicas y nuevos agrupamientos llevados adelante por lxs artistas, relevamientos de datos mediante encuestas y sondeos con diverso grado de sistematicidad, diálogos, negociaciones y protestas de lxs artistas ante las decisiones de las autoridades, etc.

Consideramos que la significatividad de estas acciones radica en el reconocimiento, por parte de todos los agentes intervinientes en las mismas, de la labor artística como trabajo y de la necesidad de poseer información que dé cuenta del número de personas que ejercen ocupaciones artísticas y de las condiciones en las que lo hacen. Este asunto no contaba hasta el momento con indicadores oficiales ni tampoco privados. De este modo, lo acontecido durante la pandemia explicitó ambigüedades y contradicciones que constituyen problemas de larga data en el ámbito de las artes. En efecto, más allá de las circunstancias económicas coyunturales, preexisten problemas estructurales respecto del ocultamiento de las relaciones de producción en las artes y, en particular, de la crónica invisibilización de las relaciones capital-trabajo en el ámbito autogestivo, que es en el que se desempeña la mayor cantidad de artistas. El imaginario que sostiene a dicho sector se vio fuertemente cuestionado por las necesidades que la pandemia dejó al descubierto. Pero aun así, es notorio el carácter incompleto, contradictorio y complejo de las acciones llevadas adelante y de los datos obtenidos, aspectos en los que nos interesa poner el foco particularmente dado que consideramos que son parte inherente de esta problemática.

⁸ Mencionaremos aquí algunas de ellas, como el documento de la Mesa de Artes Escénicas y la Música COVID19 de España (2020), el comunicado de los Grupos del Teatro Independiente del Perú (8/5/2020, recuperado de <http://golpetierra.blogspot.com/2020/04/covid-19-comunicado-de-los-grupos-de.html>) y las protestas organizadas por la asociación APS Bauli in Piazza – We Make Events que reúne a trabajadores de eventos, ferias, congresos y espectáculos en vivo de toda Italia y por la Assemblée Nazionale permanente delle Lavoratrici e dei Lavoratori dello Spettacolo, della Cultura, dell'Arte e dell'Intrattenimento. Por otra parte, las colectas organizadas para socorrer a los artistas en Broadway, una de las plazas teatrales más importantes del mundo, pusieron en evidencia que los mismos viven al día, más allá de las ganancias que generen.

⁹ Este es el motivo por el cual, a mediados de marzo de 2020, la Liga de Broadway anunció el cierre de la plaza hasta poder reabrir con un aforo completo con el fin de evitar pérdidas económicas (Jacobs, Julia y Michael Paulson. “Nueva York: Broadway, por la vuelta”, *Revista Ñ Clarín (The New York Times)*, 2/4/2021). Por otra parte, las fotografías del reconocido Berliner Ensemble con la mitad de las butacas instaladas, dio la vuelta al mundo a mediados de 2020.

Existen algunos aspectos en común que podemos destacar de las diferentes experiencias analizadas en este *dossier* que sería oportuno mencionar en esta presentación.

En todos los casos la pandemia contribuyó a visibilizar problemáticas vinculadas al empleo (precariedad, informalidad, pluriempleo) que preexistían en el sector. En este sentido, se explicitó una gran dicotomía entre el reconocimiento público y las condiciones de vida de lxs artistas, por lo que la especial coyuntura funcionó como un hecho revelador, que aceleró acciones que no se habían desplegado en la normalidad previa.

Por consiguiente, en todos los casos analizados se dieron agrupamientos que se solaparon con los sindicatos o asociaciones preexistentes (en las actividades artísticas en las que los había). Estos agrupamientos expresaron clivajes novedosos, que se dieron principalmente por oficio, yuxtaponiéndose a la usual adscripción por circuito de producción. No puede establecerse aún su efectividad, aunque en lo referente a la situación de lxs artistas durante el aislamiento y respecto a la reapertura de la actividad la misma fue cuando menos, discreta: las ayudas recibidas no se equipararon a la de lxs trabajadorxs de otros sectores y cuando el aislamiento más estricto se superó, los planteos en general se concentraron en conseguir una reapertura rápida. Menos aún puede preverse qué sucederá con estos agrupamientos en el futuro, si sobrevivirán a la coyuntura y si, en el caso del sector autogestivo (que es el que emplea a la mayor cantidad de artistas), podrán articularse en una demanda que vaya más allá de la solicitud de ayuda o sostenimiento por parte del Estado, es decir, que se dirija a pensar las condiciones laborales y las relaciones de producción en dicho circuito.

Por lo pronto, estos agrupamientos bajaron su intensidad con la llegada del verano 2020/2021, cuando la actividad pudo retomarse medianamente. Ya en durante la denominada “segunda ola” de contagios que se precipitó sobre la región durante el segundo trimestre de 2021 (y que coincidió con la implementación sostenida del plan de vacunación), no mostraron el mismo dinamismo que durante el primer aislamiento. Consideramos esto una manifestación más de un tipo de trabajo caracterizado por identificaciones heterogéneas y cambiantes, aspecto que forma parte de nuestras investigaciones desde el inicio de EITyA.

Estos son algunos de los problemas y las preguntas que guían la investigación cuyos resultados parciales compartimos en este *dossier*, y que esperamos que contribuyan a fortalecer un campo de indagación incipiente, en el que las voces de lxs investigadorxs son tan necesarias como la de lxs propxs artistas. Como siempre lo mencionamos en todas las publicaciones colectivas de EITyA, es vital para esta investigación el intercambio de nuestros avances en reuniones científicas de carácter nacional e internacional, vinculadas con el mundo del trabajo, la antropología, la sociología, la economía, la historia, el cooperativismo y el sindicalismo, además del propio ámbito de los estudios de las artes. Estas experiencias han contribuido y contribuyen a ampliar, revisar y reforzar nuestras hipótesis, por lo que estamos muy agradecidxs con los comentarios y aportes recibidos de parte de lxs colegas investigadorxs y artistas. Estos intercambios no han cesado durante el aislamiento, contexto en el que hemos realizado la escritura de estos trabajos, aunque esperamos que pronto puedan realizarse de la manera plena que sólo puede darse con la presencia.

Por último, EITyA agradece a la Universidad de Buenos Aires, que financió esta investigación, así como a la revista *Trabajo y Sociedad*, especialmente al Dr. Carlos Zurita y a la Dra. Ana Garay, por brindarnos generosamente el espacio para esta publicación, y por la cuidada y respetuosa edición del presente *dossier*.

Bibliografía

- Bayardo, Rubens (1990). “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”. En: *Cuadernos de Teatro*, N° 8, pp. 35-40.
- Baumol, William y Bowen, William (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.
- Becker, Howard (2008 [1982]). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: UNQ.
- Blaug; Mark (2001). “Where are we now on cultural economics”. En: *Journal of Economic Surveys*, 15(2), pp. 123-143.

- De la Garza Toledo, E. (2018). “La polémica sobre la nueva informalidad y la precarización”. En: Julián Vejar, D. (ed.). *Precariedades del trabajo en América Latina*. Santiago de Chile: RIL editores – Ediciones de la UC de Temuco, pp. 9-18.
- (2009). “Hacia un concepto ampliado de trabajo”. En: Neffa, J. C., E. de la Garza Toledo y L. Muñiz Terra (comps.). *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*. Buenos Aires: CAICYT/CLACSO, pp. 111-140.
- Furió, Vicenç (2000). *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- Graw, Isabelle (2015 [2008]). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- Lorey, Isabell (2008). “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. En: AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Marx, Karl (2009). “Capítulo VI, inédito. Resultados del proceso inmediato de producción”. En: *El Capital, Libro I*. México: SXXI.
- Mauro, Karina (2018a). “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. En: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 27, pp. 114-143.
- (2018b). “Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño”. En: *Revista Pilquen. Sección Ciencias Sociales*, Vol. 21, N° 5, pp. 38-48.
- (2018c). “La precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires”. En: Julián Vejar, D. (ed.). *Precariedades del trabajo en América Latina*. Santiago de Chile: RIL editores – Ediciones de la UC de Temuco.
- Mauro, Karina (coord.), (2020a). “Dossier Trabajo y Artes”. En: *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, N° 8.
- (2020b). “Dossier Condiciones laborales en las Artes y la Cultura”. En: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 31, pp. 109-185.
- (2018). “Dossier Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)”. En: *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, N° 27, pp. 108-258.
- Menger, Pierre-Michel (2006). “Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management”. En: Ginsburgh, V. y D. Throsby (eds.). *Handbook of the Economics of Art and Culture*. North Holland: Elsevier B.V., pp. 762-811.
- (1999). “Artistic labor markets and careers”. En: *Annual Review of Sociology*, N° 25, pp. 541-574.
- Neffa, Julio Cesar (2010). “Naturaleza y significación del trabajo/empleo precario” y “El trabajo no registrado como modalidad límite de la precariedad”. En: Busso, M. y P. Pérez (comp.), *La corrosión del trabajo. Estudios sobre la informalidad y precariedad laboral*. Buenos Aires: Miño Dávila / CEIL PIETTE-CONICET, pp. 17-77.
- (2009). “Sector informal, precariedad, trabajo no registrado”. En: *9º Congreso Nacional de Estudios del Trabajo “El trabajo como cuestión central”*, ASET.
- Shiner, Larry (2001). *La invención del arte*. Buenos Aires: Paidós.

Documentos

- Informe CEPAL-OIT N° 22, 2020. *Coyuntura Laboral en América Latina y el Caribe. El trabajo en tiempos de pandemia: desafíos frente a la enfermedad por coronavirus (COVID-19)*, mayo.
- Mesa de Artes Escénicas y la Música Covid-19 (2020). *52 medidas extraordinarias para el sector de las artes escénicas y la música*, España, abril.
- UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*.