

Discursos sobre la precariedad: consecuencias en la identidad y en la obra del artista

Discourses about precariousness: consequences on artists' work and identity

VIRGINIA DÍAZ GORRITI^a, PATRICIA INSÚA CERRETANI^b

(a) Departamento de Psicología Social y Metodología de las CC. del Comportamiento. Facultad de Psicología. Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

(b) Departamento de Procesos Psicológicos Básicos y su Desarrollo. Facultad de Psicología. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU).

Correspondencia: Virginia Díaz Gorriti (virginia.diaz@ehu.es)

Recibido: 17/12/2018; aceptado con modificaciones: 13/05/2019

Resumen: La precariedad es un fenómeno laboral que afecta a muchos individuos de las sociedades actuales. Se ha convertido ya en un problema crónico que tiene incidencia en el bienestar psicológico en distintos colectivos, entre ellos el de los y las artistas, dando lugar a cuadros de fatiga crónica, depresión, ansiedad, insomnio, nerviosismo, vulnerabilidad y bloqueo artístico. El objetivo de este trabajo reside en analizar los discursos que circulan por diarios y periódicos alrededor de la figura del/la artista y cómo ellos mismos comunican la precariedad y sus consecuencias. La metodología seguida se ha centrado en la identificación de los repertorios interpretativos sobre dicha precariedad en los contextos discursivos que la sociedad vehicula en referencia a la producción del arte y su consumo. Entre los resultados hallados podemos destacar la presencia de tres repertorios interpretativos en los que los propios artistas dan cuenta de lo que es vivir en precario y las consecuencias psicológicas que se observan en su identidad y propio bienestar.

Palabras clave: precariedad, bienestar psicológico, artista, análisis del discurso, repertorios interpretativos.

Abstract: Precariousness is a work condition that affects many individuals in today's societies. It has already become a chronic problem that has a psychological impact on the well-being of many groups, such as artists, resulting in chronic fatigue, depression, anxiety, insomnia, nervousness, vulnerability, or artist's block. The objective of this research study is to analyze the discourses that circulate in newspapers and online news around the figure of the artist and how artists themselves communicate about precariousness and its consequences. The methodology followed has focused on the identification of interpretative repertoires as to how people communicate about precariousness in the discursive contexts that society conveys in reference to the production of art and its consumption. Among the results found, we can highlight the presence of three interpretative repertoires in which artists themselves give an account of what it is like to live in precariousness and its psychological consequences in their identity and well-being.

Key words: precariousness, psychological well-being, artist, discourse analysis, interpretative repertoires.

INTRODUCCIÓN

PARA CONOCER qué es lo que, desde el lenguaje, se asume con el socio-construido “precariedad” podemos acercarnos a la etimología del vocablo “precario”. El término proviene del latín *precarius*, que hace referencia a aquello que se obtiene por medio de la petición, la súplica y el ruego. En el derecho romano, *precarium* era un tipo de contrato altamente inseguro, ya que el arrendador estaba sometido al riesgo del reclamo por parte del propietario (1).

Distintas profesiones se ven sometidas a esta condición, pero, sin duda, el ejercicio y gestión del arte en todas sus proteicas manifestaciones a menudo exige al artista tener que asumir la precariedad económica como elemento que envuelve su vida profesional, social o familiar (2).

A fin de acotar la significación del término “artista” que circula en la sociedad occidental nos remitiremos a las recomendaciones que estima la UNESCO para los Estados miembros sobre la Condición del Artista, del 27 de octubre de 1980 (3), en la que, entre otras cosas, sostiene:

“Reconociendo que todo artista tiene derecho a gozar efectivamente de la seguridad y los seguros sociales previstos en los textos fundamentales;

Considerando que el artista desempeña un papel importante en la vida y la evolución de las sociedades y que debería tener la posibilidad de contribuir a su desarrollo y de ejercer sus responsabilidades en igualdad de condiciones con todos

los demás ciudadanos, preservando al mismo tiempo su inspiración creadora y su libertad de expresión;

Considerando que los artistas han de poder estudiar y, si es necesario, defender colectivamente sus intereses comunes y que, en consecuencia, deberían tener el derecho de ser reconocidos como una categoría profesional y de constituir organizaciones sindicales o profesionales;

Los Estados miembros, reconociendo el papel esencial que desempeña el arte en la vida y el desarrollo del ser humano y de la sociedad, tienen el deber de proteger, defender y ayudar a los artistas y a su libertad de creación”.

Estas recomendaciones quedan, como muchas otras, ensombrecidas por la realidad socioeconómica. La precariedad, para muchos, es entendida como fruto de ese contexto de inseguridad laboral y profesional del capitalismo global, marcado por la crisis de marcos normativos sólidos, desde el cual emergen las nuevas pandemias psicosociales del siglo XXI: el estrés, la ansiedad, la depresión, el insomnio, el síndrome de *burnout*, etc. (1). En el pasado, la literatura médica consideraba como enfermedades artísticas la tuberculosis, la sífilis o la locura. Actualmente, este *precariado* es el estereotipo social que ha sustituido al “pobre de solemnidad” que la literatura costumbrista y naturalista relata casi siempre al hablar de los y las artistas (4).

La Psicología del trabajo sostiene que la condición postmoderna del escenario social ha precipitado una transformación radical de lo que es el escenario espacio-temporal asignado al trabajo, en general, y al arte, en particular. De esta transformación se derivan también las nuevas condiciones de trabajo, que afectan a la salud mental de los sujetos involucrados en esos procesos y a sus modos de vivir (individual, social y familiar), y que inciden plenamente en su subjetividad (5). En el caso de las mujeres artistas, aún es más lacerante, no solo por la propia infravalorización adquirida en su socialización como mujeres, con los cánones impuestos que ponen en cuestión la capacidad de la mujer artista para crear y triunfar (6), sino porque, además, este colectivo debe enfrentarse diariamente no tanto con la endémica precariedad laboral como con la barrera metafórica del “techo de cristal” en sus carreras.

La desigualdad en el arte es notoria, no solo porque se ha asumido tradicionalmente que el genio es un don innato que ha tocado principalmente a los hombres, sino porque también en los dos grupos que se señalan (artistas consagrados, privilegiados vs. artistas noveles, precarios, con diferencias importantes en los premios) las mujeres son admitidas más fácilmente en el grupo de artistas noveles que obtienen premios de mucha menor cuantía que los artistas consagrados (que generalmente son hombres) (7).

Asimismo, aquellas personas que, desafiando el orden impuesto por la cultura androcéntrica y hegemónica, iniciaron y desarrollaron trabajos creadores también han sido silenciadas y no existen ni en los manuales que hoy se utilizan en escuelas y universidades ni en los grandes tratados de arte (6).

Un ejemplo de polarización entre artistas privilegiados y precarios lo encontramos en la escena musical. Las y los músicos son profesionales que acumulan empleos para sobrevivir a lo largo de su carrera, aunque hasta cierta edad lo hacen a la espera de encontrar un empleo estable. Algunos lo logran en algún momento, pero para otros la intermitencia se convierte en una forma de vida que generalmente va de la mano de la precariedad. En muy pocos casos, por el contrario, la intermitencia es sinónimo de versatilidad, emprendimiento y éxito económico (grandes instrumentistas, divos, estrellas del rock y el pop). Se puede concluir, por tanto, que la precariedad es una condición transversal que atraviesa los distintos segmentos del mercado y aparece en diferentes momentos de la vida laboral de los y las artistas (8).

Fruto de todo lo anterior, irrumpe con gran fuerza el fracaso laboral sentido y contraído por el precariado, que afecta de forma directa e invasiva a la autoestima del/la artista, pues pone en duda su representación como miembro del colectivo de seres solventes en la creación artística (9). Además, inherentes a la precariedad, pueden aparecer en los sujetos manifestaciones psicósomáticas, tales como trastornos gástricos, respiratorios, cuadros dermatológicos o contracturas musculares, que constituyen verdaderas constantes en la vida de los artistas (5).

La inestable salud mental asociada a las personas artistas tiene en muchas ocasiones su origen en factores de tipo psicosocial (relacionados directamente con el trabajo y sus condiciones) y guarda relación con la precariedad económica, dadas las condiciones del trabajo mismo y de las relaciones (formales e informales) que se desarrollan en este. Estos factores pueden incidir en los cambios de estado de ánimo y en la aparición de sentimientos extremos de euforia o tendencias depresivas (2). Si se trata de alteraciones bruscas, a su vez, pueden derivar en trastornos del comportamiento que pueden llevar a conductas de afrontamiento paliativo, por ejemplo, aumento de consumo de alcohol u otras sustancias, lo que, a su vez, puede derivar en abuso o adicción (10).

La Sociología ha estudiado este epifenómeno del neoliberalismo y ha analizado el “precariado” como una clase social en formación y la “precarización” como un proceso en dos fases: en el presente, en que el sujeto es sometido a presiones y experiencias que lo conducen a vivir una existencia frágil; y en el futuro, portando una identidad insegura y carente de un sentido de desarrollo por medio del trabajo y el estilo de vida (1).

La Psicología social aplicada (9) ahonda en el tema estudiando cómo la persona (artista) puede sufrir la incertidumbre constante y el desasosiego de pensar que se puede estar incluso peor, que tal vez no saldrá del desempleo o que, en cualquier caso, solo puede conseguir encargos o puestos en condiciones nefastas o aún peores que las que tiene. De esta forma, al hablar de “precarización” o “precariedad artístico-laboral”, no solo se remite al desamparo laboral (contrato-empleo, subempleo y

desempleo), sino que, en el caso del/la artista, se remite también a escenarios vitales de sentida inseguridad, de incertidumbre y de falta de garantía de condiciones socioeconómicas mínimas y suficientes para una supervivencia digna, que no afecte a su proceso de creación y a la que colateralmente no se le asocien cuadros de morbilidad mental (11-13).

Es debido a todo ello que la Psicología social estudia cómo el influjo de la salud mental incide, y queda evidenciado, en la fractura de la fortaleza de la salud física (10).

Queda patente de esta forma que la “precariedad” en la que viven los y las artistas incide como agente inductor en cuadros clínicos como los trastornos del ánimo, entendidos y asumidos como una claudicación psicológica y biológica del individuo (10, 13, 14), que se expresa a través de síntomas psíquicos (talante disfórico, desmoralización, desinterés, pérdida de la autoestima) con sus marcadores biológicos (astenia, anorexia, pérdida de peso, trastorno del sueño, algias) (15), asociados muchas veces a otras problemáticas económicas o sociales.

La teoría de las representaciones sociales (4) sirve como modelo teórico para analizar la “precariedad” y el “ser artista” (entendiendo ambas como construcciones sociales que circulan en los discursos de los que se sirven los sujetos para elaborar interpretaciones de sí mismos y del mundo que les rodea) y para intentar, además, desvelar qué es aquello que se designa como pensamiento social (construido desde la base de la vida cotidiana de las personas) y cómo este ocupa una función importante en la estructuración de lo que se concibe y representa; en este caso, lo que se concibe y representa como “artista” y como “precarizado”.

Estas representaciones sociales, que aparecen en las conversaciones cotidianas y que están presentes en los medios de comunicación (16), se asumen siempre como un prisma particular de conocimiento cuya función es la elaboración de comportamientos y la comunicación entre los individuos (4).

En efecto, en muchas de estas representaciones sociales que funcionan como modelos de pensamiento social consensuado y de comunicación (16), los artistas suelen aparecer como ajenos a la materialidad de la vida, excéntricos, pobres, pobres de solemnidad, viciosos, narcisistas, locos, etc., con conductas que los han llevado a vivir al margen del sistema y de las convenciones que les impone la sociedad de su tiempo (17). En el caso del/la artista, el criterio elegido siempre supone distintas representaciones del “otro”, del “extraño”, del que desafía la norma y quiere vivir de forma diferente.

Desde el lenguaje, además, se observa cómo el artista construye su identidad laboral y social (18). El principio de identidad (saber quiénes somos y reconocernos a nosotros mismos) depende de numerosos factores, pero uno de los principales en el escenario societal es el trabajo (9).

La precariedad, la insolvencia, el desempleo... desestabilizan esa lógica de la identidad y, en muchas ocasiones, impiden a los artistas (pero también a otros colectivos en la misma situación) fortalecer la identidad social positiva y satisfactoria que todo sujeto persigue (1).

Como consecuencia, desde la sociedad neoliberal, la representación social construida del/la artista, en la mayoría de las ocasiones, viene asociada a la réplica de precariado. En gran parte de los relatos y discursos históricos se ha subrayado la riqueza creativa frente a la pobreza monetaria como las dos dimensiones del “ser artista”.

Determinar qué se entiende o concibe como identidad profesional del/la artista y sus acciones debería desvelar qué es consensuado como “identidad profesional”, en un proceso cognitivo de carácter dinámico mediante el cual el sujeto (artista) se autoidentifica y define a sí mismo en relación con un espacio de trabajo y un colectivo profesional de referencia; es decir, en términos de una labor, oficio o profesión y respecto de aquellos que la ejercen y llegan a decir «soy artista» (19).

La efabilidad de la condición precaria del artista es la que los lleva a realizar o hacer cosas mediante sus discursos: lamentaciones, acusaciones, preguntas, justificaciones, etc. Los manidos discursos y metanarrativas de la historia han representado a los y las artistas como marginales, malditos por contravenir el orden social, político, estético y desafiar los mecanismos de dominación económica. Como réplica a estos, en este trabajo los propios artistas van a salir a denunciar, a evidenciar y criticar las lógicas socioeconómicas desde las cuales sienten y resienten la vulnerabilidad, temporalidad y desprotección social de su estatuto ontológico de artista.

Nuestro trabajo pretende estudiar cómo en los discursos que los y las artistas sostienen sobre su profesión, su situación laboral y su propia identidad se pone en evidencia el poder del lenguaje como práctica constituyente y regulativa anclada en representaciones sociales compartidas y consensuadas socialmente (20).

OBJETIVO

El objetivo de este trabajo consiste en analizar cómo se construye el socio-construido de “artista” en las constantes interacciones sociales y cómo estas redundan semánticamente en la precariedad. Además, se trata de conocer si el *self* del artista aparece como un *self* precario en el que a menudo es general la sintomatología que refleja dificultades psicológicas que inciden en la propia identidad y el propio bienestar.

La principal hipótesis que guía la estrategia de análisis del lenguaje empleada en este trabajo es que, a la hora de construir y representar lo que es “ser artista”, las personas trazan una red de símbolos, actitudes y creencias que cohabitan simbióticamente en los conceptos de “precariedad” y “problemas psicológicos”.

METODOLOGÍA

Consideramos que el lenguaje es uno de los grandes artífices de construcción del escenario social (21) y que al mismo tiempo puede articular, afectar y moldear la realidad en la que se encuentran insertos los sujetos. Se utilizarán como elementos metodológicos los criterios de representatividad y efectos discursivos propuestos por Íñiguez y Antaki (20).

Se parte de la premisa inicial de entender como discurso todo aquel enunciado o conjunto de enunciados (textuales, visuales, musicales, semióticos) mediante el que se expresa, de manera plástica, escrita u oral, un pensamiento, razonamiento, sentimiento o deseo. En esa realización del discurso, encontramos un sujeto emisor que crea el discurso y otro sujeto receptor que lo interpreta. Además, se puede afirmar que hay una transmisión de ideas que, a su vez, están formadas por construcciones sociales que se han ido creando dentro de cada individuo (22). Por tanto, a la hora de hablar del discurso también estaríamos hablando de una acción social ya incluida en él (23). Fairclough (24) manifiesta que el lenguaje es una práctica social y el discurso es solo una parte de ella. El post-estructuralismo aún llega más lejos al afirmar que el discurso es un arma con la que se puede crear, fomentar y/o sostener la supremacía, jerarquía, hegemonía y la dominación de unos grupos frente a otros (25).

Para analizar cómo la sociedad construye la representación social del “artista”, por un lado, y del “precariado”, por otro, y de su unión por último lugar, se ha realizado una delimitación de la unidad de análisis incluyendo una selección de artículos de prensa en los que aparecen tanto voces expertas como opiniones de agentes sociales.

Para llevar a cabo la selección de la muestra, se partió del principio de evitar el sesgo por conveniencia de los ejemplos; es decir, evitar artículos que sirvieran para ratificar y confirmar los presupuestos de las investigadoras. La muestra inicial fue aleatoria y se hizo acopio de todos aquellos textos encontrados en la hemeroteca de la televisión autonómica vasca publicados entre 2014 y 2017 en los que el constructo “precariedad” apareciera mencionado y con un carácter abierto respecto a formatos y soportes.

Se ha considerado en todo momento que el corpus documental a analizar debía ser abierto (26) y accesible, y por ello está compuesto por distintos artículos de prensa tanto en soporte papel como *online*. Los artículos en soporte papel pertenecen a los principales medios locales de prensa escrita en el territorio del País Vasco -*El Correo*, *Deia*, *Gara* y *El País* (sección País Vasco)- y abarcan distintos escenarios artísticos: obras, agentes, artistas y personas de la estructura de la industria cultural. La mayoría de los textos seleccionados en estos periódicos eran de naturaleza coral.

De esta manera, la polifonía, con sus distintas voces, nutre la diversidad de la representación del escenario social global y subraya los discursos de las distintas artes de quienes comunican.

Los textos correspondientes al soporte *online* fueron seleccionados en las mismas fechas en función de la temática entre la prensa digital abierta: *elpais.com*, *elmundo.es*, *elperiodicodearagon.com*, *elcultural.com*, *espanol.com*, *eldiario.es*, *elsalto-diario.com*, *apmusicales.com*, *teleprensa.com* y *lavanguardia.com*, buscando palabras clave como “artista” y “precariedad”.

Inicialmente, se seleccionaron de esta manera 56 artículos, de los cuales se retiraron aquellos que, o bien se centraban en la precariedad pero relacionada con la figura del *pater familias* y no abordaban el arte como prioridad, o bien se centraban en los “artistas” pero sin ponerlos en relación con la precariedad. Finalmente, quedó un corpus de 26 artículos que describen lo que la sociedad vasca y española representa y construye como “artista”, “precariedad” y “precarizado artístico”, y muestran cómo estos conceptos se perpetúan al ser legitimados en los discursos.

Al ser textos polifónicos, distintas voces dialogan en ellos. Por ello, un total de 51 sujetos dan vida con sus discursos a los repertorios. Para su enumeración, se impuso como criterio a seguir la segmentación de los tres repertorios y las distintas personas que aparecían en cada uno de ellos, teniendo en cuenta que, transversalmente, muchas voces tenían cabida en los distintos repertorios.

Utilizar esta metodología nos sirve en todo momento como herramienta y prisma hermenéutico para analizar si los mensajes sobre la realidad de los y las artistas y sus discursos consolidan los estereotipos que de ellos circulan.

El procedimiento seguido para el análisis se ha centrado en la identificación de los repertorios interpretativos bajo los que los sujetos articulan y estructuran sus discursos y narraciones (21).

Esta herramienta analítica de los repertorios interpretativos (26, 27) recoge las unidades lingüísticas compuestas por los distintos elementos que los hablantes utilizan para la construcción de versiones de las acciones y los fenómenos.

Así, se podría decir que esos repertorios constituyen la caja de herramientas que emplean a diario y constantemente los agentes sociales en la construcción de explicaciones de los acontecimientos, entendidos a su vez como marcos prefijados para referirse a un conjunto de instrumentos lingüísticos culturalmente disponibles a partir de los que la gente puede construir relatos (26). Además, sirven también de parámetros para poder legitimar los discursos.

En su aplicación al caso propio del/la artista y la precariedad, cuando se construyen diferentes discursos alejados de los ya instituidos, aparece un augurado conflicto simbólico para hallar la legitimidad de ese nuevo elemento que se enfrenta a los ya hegemónicos (20).

La importancia de los repertorios interpretativos para entender y reconstruir el sentido de la acción humana y la artística (26) se ha observado en la irrupción de varios de estos repertorios, bien perfilados y delimitados, en los distintos discursos analizados.

RESULTADOS

Tras seguir de manera pormenorizada, rigurosa y uniforme las recomendaciones del método del análisis del discurso (20) y tener presente que no siempre se pueden implementar todas ellas en todos los análisis y en todo detalle, debido a la idiosincrasia de los soportes, formatos y discursos y a las limitaciones de tiempo y espacio de la investigación, se han obtenido distintos repertorios interpretativos.

A partir de las lecturas repetidas de los textos seleccionados, se pudo observar la conformación de tres patrones organizativos perfilados, articulados y recurrentes en las prácticas discursivas de los sujetos que se volvían esenciales a la hora de construir versiones de una realidad constante.

a) Repertorio Interpretativo 1: “Temporeros de la cultura”

El primer repertorio interpretativo que emerge se puede asociar a la percepción de la fugacidad del tiempo que remite al contrato, encargo, beca, etc., y por eso el grupo social “artistas” pasa a autodenominarse como “temporeros de la cultura”. Aquí se subraya la coordenada determinista humana del tiempo de la profesión de artista y remite a su vez a la contingencia de su producción. La justificación de su calificación nace de la construcción del propio esquema mental del artista, su *self* y rol dentro de lo que es el escenario social. En este, el tiempo es un eje rotor que cobra centralidad en el repertorio y el *self* del/la artista se ve asociado a pagos o devengos estipulados, que sustituyen al salario, todos ellos fragmentados por distintos lapsos temporales.

Desde este repertorio interpretativo, el/la artista construye su identidad profesional sometido a la medida acotada de un tiempo prefijado. El/la artista recibe una subvención, beca o premio que le permite subsistir durante un cierto período, pero que tan solo es un parche en un mercado laboral que presenta altos niveles de precariedad y marginalidad.

Sujeto Varón 1: “El artista tiene que vivir al día; quizás tiene solucionados los próximos tres meses si ha tenido suerte y ha cobrado algún pago por participar con su trabajo en alguna exposición, o ha vendido alguna obra”.

Sujeto Varón 2: “Existen becas y premios, pero es muy difícil sostenerse solo a base de concursos”.

Sujeto Mujer 3: “... que nuestro contexto beneficia al creador muy joven (becas, certámenes). Pero no existe una estructura en la que instituciones, agentes y coleccionistas colaboren para generar un contexto artístico rico y sostenible”.

Sujeto Mujer 4: “... la desigualdad con respecto a las instituciones que no respetan pactos acordados o plazos de pago”.

Sujeto Varón 5: “Las becas y ayudas oficiales creo que son importantes, pero no la solución a medio plazo (además, en algunos casos suelen ser farragosas y un tanto oscuras)”.

El sector muestra además cierta idiosincrasia respecto a las reglas que plantea el modelo laboral neoliberal, tales como la tolerancia a la informalidad, a la fragmentación (2), a los tiempos laborales y a las formas de pago, particularidades que dejan al grupo de “artistas” a medio camino entre la inclusión y la exclusión social.

Sujeto Varón 7: “Intentamos vivir de esto, pero si no llegamos a finales de mes, nos vamos a los semáforos”.

Sujeto Mujer 50: “En un marco profundamente neoliberal, el trabajo cultural sigue esquivando la contratación aceptable y se presenta bajo eufemísticas propuestas de formación, experiencia o prácticas acogidas bajo bellos epígrafes foráneos que irán cambiando y envejeciendo a la velocidad con que se pudre una manzana bajo un sol acelerado”.

Algunos discursos nos proporcionan una explicación, construyendo la realidad social en la que vive la profesión y en la que el *self* se coloca. Se comunica desde el nivel reflexivo “*lo dóciles que somos*”, colocándose así en una situación que se entiende pero se lamenta. Está fuera del sistema pero anhela la “seguridad” y las “comodidades” del mismo.

Sujeto Varón 51: “Compañeros que llevan muchos más años que yo en esta profesión me comentan con frecuencia aquellos tiempos donde se cobraba muy bien por hacer un anuncio, un episodio en una serie o un bolo teatral a caché. Aparte del archicommentado IVA cultural y la crisis, la culpa la tenemos también los actores”.

Sujeto Varón 8: “El mundo del arte puede estar inspirando al último capitalismo, sobre todo en lo que tiene que ver con lo dóciles que somos los productores culturales, que no conocemos sindicatos”.

Sujeto Varón 8 (bis): “Tampoco ponemos ninguna pega a no tener vacaciones, no tener una jornada laboral reglada, tener que cambiar de domicilio cada poco tiempo y, para colmo, estar dispuestos a ofrecer nuestros conocimientos como capital”.

Sujeto Mujer 43: “Padezco el anhelo de tantas mujeres escritoras de conseguir lo que es la cuadratura del círculo: disponer de tiempo para escribir lo que nos pide

el cuerpo a la vez que intentamos ganarnos la vida haciendo otras cosas que no dan nunca la sensación de estabilidad económica. La otra opción es la de tener un trabajo fijo con una nómina asegurada a fin de mes, pero esto conlleva disponer de pocas horas para escribir”.

Otra de las características de esta realidad social del/la “artista” es que asume y da por supuesta la competencia de los otros y asume y da por supuesta la no competencia propia. El sujeto añora la organización que debería velar por sus derechos, pero se autodefine como incapaz de exigir esos derechos.

Sujeto Varón 9: “Ya no se pueden permitir tener bailarines contratados ni hacer producciones grandes, ni tampoco hay tanto circuito donde presentar el trabajo. Antes igual podías vivir de hacer bolos, ahora ya no. Tenemos teatros, y se siguen inaugurando, pero no se invierte dinero en giras o cachés, es decir, en la programación y contenido de estos. E ir a taquilla para mí es un insulto a la profesionalidad”.

Sujeto Varón 9 (bis): “Para un bailarín que nunca es contratado y siempre tiene que presentar facturas a la compañía con la que trabaja o al teatro que le ha contratado un bolo, pagar los 280 euros es muy a menudo pagar el 30 o 40% de su sueldo mensual”.

Sujeto Varón 10: “... han precarizado más que nunca a los eventuales, pues este año muchos solo han cotizado uno o dos días porque cada vez se hacen menos espectáculos en vivo. No puedes hacer planes a dos años vista”.

En este repertorio interpretativo el discurso remite a la cronometría. El campo semántico alude al circuito de medidas y segmentos temporales que rodean la vida de las personas: días, meses, vacaciones, giras, bolos. Los sujetos quieren mantener una autoimagen positiva y culpabilizan al sistema (al otro) de no ser contratados. Esta idea de “temporeros de la cultura” emerge con fuerza en los discursos.

b) Repertorio Interpretativo 2: “Artista como profesión de alto riesgo”

Un segundo repertorio interpretativo pone en evidencia la construcción de la representación del artista como “profesión de alto riesgo” en la que el riesgo (físico y mental) orbita siempre en torno a su figura.

Desde este repertorio, la de “artista” emerge como una profesión con incertidumbre, vulnerabilidad, aleatoriedad, inseguridad y peligrosidad laboral, una profesión acechada por riesgos de naturaleza psicosocial que aparecen en distintas áreas: laboral, social, mental, artística, creativa, etc.

Sujeto Varón 11: “Parece que vivir del arte se ha convertido, más que nunca, en una actividad de riesgo”.

Sujeto Mujer 12: “Vivir con la incertidumbre, la espera y, en cierto modo, lo precario... ¡Hay quien dice que estas condiciones agudizan la creatividad!”.

Sujeto Varón 13: “Los menores de 35 años no compren arte. Adquieren casas, sí. Pero supongo que las decoran con *posters* que valen lo mismo que mucha obra gráfica”.

Sujeto Varón 14: “Es sumamente difícil sobrevivir en Bilbao. Apenas hay coleccionistas, y menos jóvenes”.

Sujeto Varón 15: “El negocio ya no existe, no hay mercado. Que se cierren unas y abran otras [galerías] es ley de vida, pero lo que resulta inquietante es que se clausuren muchas e importantes y no exista relevo. Desde la crisis del 2007, las ventas son pírricas y cero en muchos casos”.

Sujeto Varón 16: “Pero lo que nosotros queremos es que se aumente el sueldo. Al final lo que nos han dado es un complemento de productividad por las giras, pero nosotros sabemos que ese aumento de salario no va a venir. Y no puedes hacer nada”.

Sujeto Varón 17: “Vender arte está totalmente obsoleto”.

Sujeto Varón 18: “Falta sensibilidad”.

Otra de las versiones de este repertorio interpretativo que señala a la de “artista” como profesión de alto riesgo está asociada al campo de la salud mental o física y al deterioro de esta:

Sujeto Varón 38: “Los artistas son personas a menudo más sensibles, que sienten emociones fuertes. De cara al público, se trata de escritores, poetas, músicos o actores de gran prestigio, pero tras el éxito se ocultan personas ansiosas, deprimidas o bipolares que viven la presión asociada a su fama en una especie de exaltación narcisista”.

Sujeto Varón 20: “...las personas que tenemos trabajos temporales, de baja calidad o con poca seguridad sufrimos más problemas de depresión y ansiedad”.

Sujeto Mujer 21: “Tengo siempre la sensación de una opresión en el pecho, manos temblantes. Las ganas de vomitar son constantes”.

Sujeto Varón 22: “Mi situación me lleva a sufrir angustia y dormir mal durante bastante tiempo, a no saber cómo saldré adelante en el futuro, sobre todo, por mis hijos”.

Sujeto Mujer 23: “... miedo como defensa contra amenazas supuestas, contra el terror, contra la ansiedad, pues tienen una función importante en la vida del artista”.

Sujeto Mujer 24: “Vivo con una forma de angustia canalizada”.

Sujeto Mujer 25: “Miedo a no llegar a fin de mes, miedo al cambio, al fracaso, al rechazo y a la pérdida de la influencia o el poder. En el fondo en mis novelas todos los personajes recogen cada uno de estos miedos. El miedo más biológico es

no llegar a fin de mes porque es muy mamífero... En muchas ocasiones he sentido angustia [...] A los 29 años me encontré en una situación de ruina económica, despedido y separación. ¡No llegaba ni a final de mes!”

Sujeto Varón 9: “Muchas veces se opta por hacer facturas falsas o no declararlo, lo cual implica también trabajar sin estar asegurado y si te lesionas bailando, pues te jodes. Es así de crudo”.

Muchos sujetos presentan un miedo y angustia casi constante. Además de esta sintomatología, comunican la percepción social negativa que los rodea y que acrecienta esa angustia de colectivo, juzgándoles como merecedores de esa existencia angustiosa. Desde un lenguaje sintomatológico, nos hablan de una amplia variedad de padecimientos: temblores, náuseas, ansiedad y miedos que subrayan la inseguridad y su incidencia en la vida que llevan. Se presentan a sí mismos como “sufridores”, preocupados por su decisión de ser “artistas” (preocupación por la familia, por la situación económica, por los problemas de salud asociados... tanto físicos como psicológicos).

Entender los dos grandes escenarios psicoartísticos (el de creación junto con el de la precariedad) es lo que intentan comunicar estas personas mediante sus discursos. Esos dos grandes reinos de actuación y vivencia implican, en muchas ocasiones, que los y las artistas sufren estados de desasosiego que, como consecuencia, tienen un impacto negativo en su salud. En esta diada “creación-precariedad” fluctúa el ajuste psicosocial del sujeto “artista”. Su calidad de vida, de producción, de creación se ve influida por la sentida precariedad que le rodea. Su salud física (fatiga, incomodidad, desasosiego) convive con una frágil salud mental y sus nefastos sentimientos negativos.

Todas estas voces construyen una versión de su precariedad. Algunos, sin embargo, a pesar de mostrar su vulnerabilidad, no quieren parecer desesperanzados y producen una versión que contrarresta esta imagen, a pesar de reconocer los sufrimientos que dicha vulnerabilidad conlleva y que inciden directamente en su salud mental.

Sujeto Mujer 21: “Porque nunca sabes: algunas veces las asociaciones más extrañas pueden convertirse en las ideas más productivamente creativas. Claramente, algunas personas sufren por su arte y claramente ese sufrimiento se recoge en el arte, que se origina del sufrimiento”.

Sujeto Mujer 25: “No, no puedo dejar de sentir miedo si no puedo llegar a fin de mes, eso es evidente. Pero lo interesante es respirar el miedo, aceptarlo y preguntarnos qué podemos hacer. Lo peor del miedo es no hacer nada, solo pensar y darle vueltas a lo mismo, obsesionarse. Cuanto antes aceptemos la realidad, antes saldremos de la situación que nos produce dolor”.

Sujeto Varón 14: “No es recomendable decir que no te va bien, ni creo que nadie revele la verdad en su justa medida”.

Este último participante construye una versión socialmente aceptable de su vivencia personal. Mediante un enunciado valorativo, comunica su realidad social y su entendimiento del estado de las cosas, y al mismo tiempo construye un *self* positivo de sí mismo y se lamenta de que la sociedad no esté preparada para oír la verdad.

En lo comunicado, además, aparecen términos del campo semántico que remiten a la trascendentalidad del ser: verdad, bien y justicia como elementos metafísicos concomitantes al arte y que rescatan a los sujetos que lo practican de las psicopatologías de la cotidianidad.

En líneas generales, las personas se encuentran inmersas con frecuencia en lo que se ha denominado “dilema de interés” (28). Todo lo que dicen puede ser potencialmente cuestionado como producto de una visión personal arbitraria y, por lo tanto, es algo que los participantes “arreglan” produciendo versiones aceptables de esa realidad.

c) Repertorio Interpretativo 3: “Legitimación de la precariedad”

Este repertorio interpretativo se justifica desde los propios discursos que vinculan al artista con ámbitos y entornos precarios. En él, a su vez, identificamos dos variantes: a) que la sociedad actual asume el precariado como problema coyuntural al mercado laboral y b) que ciertas profesiones se encuentran sistemáticamente vinculadas a esa precariedad. En este repertorio interpretativo se desvela la tolerancia social al binomio “artista-precariado” y cómo este se legitima desde los propios artistas.

Sujeto Varón 26: “Es prácticamente imposible vivir del arte. De hecho, la mayoría de los artistas, algunos muy conocidos y con carreras muy amplias, subsisten con otros trabajos; el más común de ellos es la enseñanza”.

Sujeto Varón 27: “El trabajo de artista lo califican lleno de matices casi siempre despectivos”.

Sujeto Varón 28: “Las condiciones conllevan la precarización a todos los niveles”.

Sujeto Mujer 29: “La mitad de los artistas ganan, de todas sus actividades, menos de 8.000 euros al año; los que pueden vivir en exclusiva de su producción artística no sobrepasan el 15 %”.

Sujeto Varón 30: “El trabajo del artista siempre ha estado menospreciado a los ojos de la gente. Nos dicen «¡Qué pasa, artista!», que creo que ilustra muy bien el valor que se le da a la profesión”.

Sujeto Varón 31: “He pintado un bodegón de productos de marcas blancas, para darle un derivado de precariedad”.

Sujeto Varón 32: “...cómo el artista sigue siéndolo a pesar del contexto europeo, donde manda la precariedad”.

Sujeto Mujer 12: “¿De qué vive la gente en general hoy en día? ¿Qué seguridad tiene? ¿Cómo pueden la mayoría de las personas hoy día planear mínimamente su futuro, o simplemente vivir el presente?”.

Sujeto Varón 14: “Es sumamente difícil sobrevivir en Bilbao. Apenas hay coleccionistas, y menos jóvenes”.

Sujeto Varón 16: “Los bailarines no cotizan, por lo que no tienen derecho a la pensión de jubilación por este trabajo. La mayoría acaba su carrera antes de los 40 años de edad”.

Sujeto Varón 33: “Las condiciones conllevan la precarización a todos los niveles. No solo económico, sino que la calidad del trabajo se puede ver mermada por las dinámicas de multiplicación de actividad a las que nos tenemos que someter por mera supervivencia”.

Sujeto Varón 21: “Cada vez hay menos locales donde tocar... Lo he paliado trabajando de buzoner, teleoperador y ahora como vigilante de aparcamiento, pero el contrato de tres meses se me acaba ya. Harto”.

Los sujetos en sus discursos muestran y construyen una realidad en la que esos agentes artísticos parecen carecer de libre albedrío dada su precariedad, y por ello ni tan siquiera pueden planificar ciertos ámbitos de sus vidas, tener hijos o poder pagar el alquiler... O se ven abocados a abdicar de sus principios...

Sujeto Mujer 3: “Artistas que jamás imaginarías, por su renombre y trayectoria, lo pasan realmente mal para pagar el alquiler”.

Sujeto Varón 34: “Los artistas tienen que competir entre ellos por reconocimientos que, en la mayoría de las ocasiones, son simbólicos y que no suelen sacarles de su pobreza”.

Sujeto Varón 35: “No puedes hacer planes a dos años vista”.

Sujeto Mujer 36: “Supongo que lo haría [interpretación cinematográfica contraria a la ideología de género] si no me quedara más remedio... Porque una cosa son las decisiones que tomas desde el privilegio y otras desde la necesidad. Esas no son libres”.

Sujeto Mujer 37: “Yo creo que sí [se puede vivir], pero pagando un precio. Todavía estoy empezando, pero claro... sabemos que no todos los artistas van a poder vivir de su trabajo. Somos demasiados. Pero supone sacrificar mucha vida personal, no tenemos horario y tienes que invertir mucho tiempo y trabajo sin saber si eso va a funcionar, si alguien va a pagar por ello”.

La vida de artista (su arrojo, su desafío) se representa como no ajustada a la preceptiva social y a menudo se presupone un acto de enfrentamiento (agencia del/la artista) al sistema y de desafío a la hegemonía y al orden social preestablecidos:

Sujeto Varón 38: “Pero los artistas tenemos mala fama entre los empresarios. Piensan que somos una tribu rara, unos aprovechados. No entienden que la cultura es lo que nos permite vivir con pasión y que las ayudas sociales sirven para mantener vivos unos oficios que, si no se protegen, desaparecerán”.

Sujeto Varón 34: “Sufrimos una fuerte desconfianza hacia la actividad del artista”.

En el caso del binomio “mujer y arte”, la precariedad incide con mayor fuerza. En muchas ocasiones las mujeres emergen como testigos que viven y padecen la condición de precariedad en la cotidianidad de sus vidas. Al ser preguntadas, estas mujeres muestran una identidad de expertas, de voces autorizadas y legitimadas para mostrar lo que es realmente vivir y sentir en precario. Ellas se muestran implicadas en los acontecimientos y ofrecen en sus discursos su versión de los hechos del mundo:

Sujeto Mujer 39: “La mayor parte de las artistas necesita fuentes de ingreso alternativas relacionadas con el arte: la docencia, el diseño.... Y otras se dedican a vender seguros...”.

Sujeto Mujer 40: “La mayor parte de los artistas no puede [mantenerse]. Coincide con la precariedad general y es más grave desde la crisis; sobre todo, cuando eres mujer y, además, de cierta edad, cuando has dejado de ser «artista emergente». En mi generación es difícil mantenerse y en el caso de las mujeres es más dramático: se cuentan con los dedos de una mano. La mujer madura es incómoda; conoce sus derechos y está muy cualificada... Un problema”.

Sujeto Mujer 41: “Incluso artistas reconocidas y que venden mucho muestran un perfil bajo. Un perfil de «no molestar». Yo creo que falta de todo... Ya ser artista español es una lacra, seas hombre o mujer. Si el pastel es muy pequeño y las mujeres reclamamos un trozo, eso supone que los hombres tienen que renunciar a una parte de lo poco que tienen. Y no quieren”.

Sujeto Mujer 42: “Yo creo que falta un mercado, es normal que la mujer salga del mercado español buscando un hueco en otro lugar. Y si añadimos las diferencias de visibilidad entre hombres y mujeres, y que a una parte la exponen más que a la otra...”.

Sujeto Mujer 43: “... Si ya es complicado compaginar una jornada laboral normal con las tareas del hogar, no cabe duda de que en caso de añadir la escritura, el esfuerzo que hay que hacer es titánico”.

Un sub-repertorio emergente en este repertorio interpretativo sería el de “la artista mantenida”, siendo las propias mujeres las que señalan esta doble estigmatización:

Sujeto Mujer 44: “El fantasma de la ‘mantenida’ nos acecha cada vez que nos permitimos el lujo de ser apoyadas económicamente por nuestros compañeros”.

Sujeto Mujer 44 (bis): “La mayor parte de las artistas necesita fuentes de ingreso alternativas.... Y otras dependen de los ingresos de sus parejas, sus padres...”.

Sujeto Mujer 45: “Sufro las dificultades y ansiedades de una mujer que quiere terminar una novela mientras compagina la crianza de la hija con las numerosas actividades que debe realizar para ganarse la vida. Reconozco mi situación de privilegiada, por el hecho de disponer de ayuda doméstica y un marido con un trabajo más estable que el mío, con un sueldo fijo”.

Sujeto Mujer 46: “Sobra machismo. Todavía hay casos en los que las mujeres cobran menos porque se da por sentado que son mantenidas por sus maridos; igual que en cualquier otra profesión. Y falta conciencia de las propias mujeres artistas, conciencia y asertividad: esa es la única forma de que nos defendamos mejor. Llevará tiempo”.

Como salida, para poder realizar la pasión artística, las artistas buscan presentar alternativas en las que ejercer su agencia.

Sujeto Mujer 47: “Por supuesto que se puede vivir de ello. Otra cosa es que haya un camino preestablecido para hacerlo, y no lo hay. El arte está sufriendo más a causa de la crisis espiritual de una sociedad de dudosos valores que de la crisis económica. Y esto afecta al arte, a la música, al cine, a la literatura y a otras muchas ramas del pensamiento”.

Sujeto Mujer 48: “Hay que cultivar las relaciones, vender a toda costa es pan para hoy y hambre para mañana”.

Sujeto Mujer 49: “Para disfrutar del arte no deberíamos poseerlo. Falta que las instituciones y los museos públicos, y después las empresas privadas, posibiliten la existencia del arte contemporáneo, bien comprando, bien dotando de financiación a proyectos artísticos. Supongo que en una sociedad gobernada por Bancos, pasa por ellos nuestra supervivencia”.

Sujeto Varón 16: “Un gobierno que, como mínimo, antes de que entrara la derecha radical, apoyaba económicamente al artista graduado durante sus primeros cuatro años de profesión porque entendía que había hecho una inversión con la educación (pública) de ese artista y la mejor manera de aprovechar la inversión es asegurándose que llega a poder vivir de ello y no a terminar la carrera y trabajar en un Zara”.

Vemos cómo en estos discursos se asume la precariedad como consustancial a la vida del/la artista, y se intenta salvar el *self* presentando la situación social general como responsable de la misma. La mujer aparece como doblemente precarizada, en tanto que artista y en tanto que mujer, debiendo asumir la dependencia económica y mostrarse agradecida cuando la tiene en un claro modelo paternalista.

A pesar de las estrategias identitarias, el sufrimiento del/la artista forma parte de su cotidianidad.

Desde el repertorio interpretativo de la legitimación de la precariedad en el escenario socioeconómico actual, se ha propiciado, como consecuencia, que los artistas perciban y comprendan el mundo en el que viven como un campo de batalla en el que deben enfrentar, inermes, los riesgos económicos.

Desde el neoliberalismo, como eje cognitivo social regulador, la figura del artista queda ofensiva y defensivamente centrada en un ámbito de precariedad, sustituto paliativo de la anterior pobreza. El desafío de los mecanismos de dominación económica es pagado con la cronicidad de epifenómenos como el estrés, la ansiedad y el desasosiego.

DISCUSIÓN

Para el presente trabajo se utilizó el análisis de los repertorios interpretativos que emergen de los discursos en artículos periodísticos y entrevistas a personas vinculadas al arte. El objetivo inicial era conocer cómo los artistas comunican sus creencias y valores sobre lo que es “ser artista” y cómo construyen y representan este concepto. Parece confirmarse la hipótesis inicial. Anticipábamos que la mayoría de las representaciones sociales que circulan perfilan al artista asociado a una condición laboral de precariedad.

Las personas que han constituido la muestra analizada construyen sus relatos de vida desde un punto de vista experiencial. Las que comunican son voces expertas que conocen su inseguridad y riesgo laboral. Esa identidad desarrollada está asociada a la identidad socioeconómica y no sociolaboral, pues quiénes somos y quiénes nos consideramos depende de factores externos, como pueda ser el salario percibido por la realización de un trabajo. El desempleo rompe esa lógica de la identidad dificultando la consolidación de una identidad social positiva, tal y como los y las artistas comunican en sus discursos.

Tras analizar los 53 discursos de las 51 personas seleccionadas, se han podido evidenciar tres repertorios interpretativos: a) uno asociado a la temporalidad, que representa a los/as artistas como “temporeros de la cultura”; b) un segundo repertorio aparece asociado a la consideración de la profesión de artista como una “profesión de alto riesgo” con efectos negativos tanto en la salud física como en la salud mental; y c) un tercero que señala claramente la “legitimación de la precariedad” asociada tanto a la coyuntura económica actual como específicamente a la profesión de “artista”.

En el tercer repertorio interpretativo, y de acuerdo con lo que plantean distintos autores (1, 11 y 13), aparece un principio de inequidad y se puede comprobar que hay siempre dos tipos de poblaciones: las que tienen el poder adquisitivo,

poderosas (artistas consagrados, reconocidos por los circuitos del arte y que lideran posiciones de vanguardia) y las que carecen de él, los “precarios” (desempoderados).

Estos “precarios” parecen afrontar un futuro incierto con sus consabidas consecuencias (sentimientos epifenoménicos: angustia, ansiedad, insomnio, estrés), como ya señalaron Bilbao (10), Sennett (2) y Standing (1), y se evidencia en el repertorio interpretativo 2. Dentro de ese cuadro o espectro sintomático, la mujer sufre con mayor incidencia su condición de mujer, artista y precaria, siendo incluso catalogada como “mantenida”, presentando, como consecuencia de esta doble estigmatización, una mayor incidencia de problemas psicológicos, como plantean Amable (13) y López Fernández-Cao (6)

Asimismo, como señala Standing (1) y surge en el repertorio interpretativo 1, uno de los problemas principales de la temporalidad de la producción artística reside en que están sujetos a partidas pactadas de dinero (que habitualmente no son salarios y que, por tanto, no conllevan cotización, viéndose vinculado todo este proceso a la mínima prestación posible para el futuro). De esta forma, no se hipoteca únicamente el presente, sino también el futuro.

De acuerdo con Sennett (2), esta precariedad deteriora la imagen y la identidad del/la artista, generalizando una imagen de mercedor/a de lo que le está sucediendo por la elección de dicha profesión.

Estos resultados son específicos de una clase determinada de población laboral, la artística, en un momento concreto de la historia de este país en el que la figura del/la artista parece ser, todavía, entendida desde una práctica discursiva estereotipada y prejuiciosa.

Resulta interesante, además, destacar cómo la “precariedad” y el “precarizado”, esos nuevos constructos insertos en el lenguaje que regulan las nuevas relaciones e interacciones socio-artísticas dada la crisis económica del sistema, han afectado a los discursos que circulan por la sociedad. Los recortes, los subsidios, los salarios mínimos y la mayor temporalidad, habituales en la literatura y el relato de los *mass media*, han propiciado una persistente lectura del/la artista como un/a maleante laboral, alguien que no trabaja y cuya producción no se encuadra en una profesión, y por ello no se considera perteneciente al ámbito laboral. De esta forma, el arte queda excluido del trabajo y sus prácticas quedan invisibilizadas (actor-actriz, bailarín/a, intérprete musical, etc.).

Este trabajo parece ratificar lo que investigaciones anteriores afirman: que la crisis ha incrementado la fractura social y las desigualdades económicas entre las distintas profesiones, grupos sociales, grupos de edad...; siendo el grupo de personas que se identifican como “artistas” uno de los colectivos más perjudicados durante este período: los grandes perdedores de la crisis, ya que, no habiendo presupuesto para asegurar las necesidades básicas de las personas, el arte se ve como superfluo y prescindible.

CONCLUSIONES

¿Riqueza creativa o precariedad laboral? Es el gran dilema individual que el/la artista debe afrontar: arte o negocio. ¿Vivir en la absoluta riqueza espiritual del ejercicio artístico aboca paradójicamente, en muchas ocasiones, a asumir la pobreza existencial como condición sentida y vinculada a desórdenes de índole psicológica, como ansiedad, estrés, insomnio, nerviosismo, vulnerabilidad, desasosiego, bloqueo artístico? Muchos artistas parecen entender que esta es su realidad.

La identidad del individuo está íntimamente ligada en muchas ocasiones y durante un largo período de la vida a la identidad laboral: quiénes somos y quiénes nos consideramos depende de varios factores, pero uno de ellos es el trabajo. En consecuencia, el desempleo o la precariedad económica extrema rompe esa lógica de la identidad e impide consolidar la identidad social positiva que todo el mundo busca, incluido el/la artista.

Hay dos variantes de la precariedad que se interrelacionan en los discursos: la objetiva, que se evidencia en las fuentes y la bibliografía analizada, y la percibida, que se evidencia en los discursos intimistas que componen los relatos de los/las artistas. Ambas son dos caras de una misma realidad social-identitaria.

El lenguaje, la acción comunicativa, resulta ser el vehículo participativo del cual se sirven las y los artistas. Sus discursos tratan de participar en la arena social más que inteligir escenarios de regulación económica. Ellos, en todo momento, quieren comunicar lo que les sucede, no entender las políticas económicas, para dar luz con las palabras a esa paleta de sentimientos y emociones que les acongoja.

Los y las artistas, como seres sociales pertenecientes al momento que les toca vivir, forman un grupo que la propia sociedad parece distinguir. Ellos reflejan dicha pertenencia mediante el modo y uso de esa paleta de sentimientos, emociones y comportamientos desde los que construyen su significado social. Pero, paradójicamente, la propia práctica social los distingue del resto de los grupos, encasillándolos en una identidad laboral que presupone la confrontación de las normas (el “otro”) y desde la que se legitima la inequidad. La condición de artista parece ser una forma de relacionarse con el mundo que favorece a unos pocos y excluye a otros muchos.

Debemos entender a la persona “artista” como un sujeto/objeto discursivo cargado de significados culturales, sociales, morales y religiosos que queda siempre inserto en nuestras prácticas cotidianas, en nuestra forma de percibirlo, vivirlo, observarlo o hablarlo.

Entendemos que, desde todas las instituciones sociales y culturales, y especialmente en la escuela, se debería fomentar una visión del arte y sus agentes como necesarios para una sociedad justa, sostenible y equilibrada, posibilitando el

cambio en la representación social actual, construida en base a discursos pretéritos, hacia una nueva conceptualización del arte y de las personas que lo posibilitan como agentes de cambio social no prescindibles.

Repensar lo que es y supone entender como identidad del/la artista implica una nueva acometida epistemológica que abandone prevaecientes concepciones obsoletas provenientes del mercado laboral y que lo/la convierta en una figura más libre en la lectura del imaginario y relato social.

Limitaciones del estudio

Las autoras son conscientes de que este trabajo está anclado en el contexto psicosocial, económico y político (como cualquier otro trabajo académico), y han intentado siempre mantener como objetivo motor una actitud reflexiva sobre lo que es la condición de precariedad actual, de especial incidencia en la figura del artista. Por ello se han centrado en los discursos de los participantes (pintores, escritoras, bailarines, músicos...) para analizar cómo comunican esa realidad desde la experiencia más sentida y personal. Mediante ellos, hablan de necesidades personales, económicas y sociales, produciéndose un intercambio que evidencia cómo el lenguaje funciona como vehículo de transmisión de ideas, sentimientos, actitudes y valores.

BIBLIOGRAFÍA

- (1) Standing G. *The precariat: the new dangerous class*. London: Bloomsbury Academic, 2011.
- (2) Sennett R. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- (3) Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). [Consultado el 9 de mayo de 2019]. Disponible en: http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- (4) Moscovici S. *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul, 1979.
- (5) Parada M. *Iatrogénesis social* [Internet] 2013. [Consultado el 13 mayo 2019]. Disponible en: <http://www.saludpublicachile.cl:8080/dspace/123456789/374>
- (6) López Fernández-Cao M. *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempos de crisis*. Madrid: Fundamentos, 2015.
- (7) Barcenilla H. *Fotografía transparente del techo de cristal: la situación de las artistas en la CAE*. En: *Presencia de las mujeres en las artes visuales y el audiovisual*. Vitoria-Álava: Kulturaren Euskal Behatokia, Observatorio de la Cultura Vasca, 2016; p. 46-55.

- (8) Guadarrama R. Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México. *Rev. Mex. Sociol.* 2014; 76 (1):7-36.
- (9) Blanch JM. Psicología social del trabajo. En: Aguilar MA. *Tratado de psicología social: perspectivas socioculturales*. Barcelona: Anthropolos, 2007; p. 210-40.
- (10) Bilbao A. El empleo precario. Seguridad de la economía e inseguridad del trabajo. Madrid: Caes Libros, 1999.
- (11) Dejours Ch. Trastornos mentales relacionados con el trabajo. En: Kalimo R, *et al.* editores. *Los factores psicosociales en el trabajo*. Bélgica: Organización Mundial de la Salud, 1988; p. 63-75.
- (12) Dejours Ch. *El factor humano*. Buenos Aires: Lumen Humanitas, 1998.
- (13) Amable M. La precariedad laboral y su impacto sobre la salud. Un estudio en trabajadores asalariados en España. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2006.
- (14) Dessors D, Guiho-Bailly M. *Organización del trabajo y salud*. Buenos Aires: Lumen Humanitas, 1998.
- (15) Dessors D, Molinier P. *La psicodinámica del trabajo*. Buenos Aires: Piette del Conicet, 1994.
- (16) Jodelet D. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En: Moscovici S. *Psicología social y problemas sociales*. Vol. 2. Barcelona: Paidós, 1986; p.469-94
- (17) Di Giacomo J. Teoría y métodos de análisis de las representaciones sociales. En: Ayestarán S. *Ideología y representación social de la enfermedad mental*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1981.
- (18) Abric JC. *Prácticas y representaciones sociales*. México: Ediciones Coyoacán, 2001.
- (19) Rey L. *En torno a la psicología de la Gestalt y el arte*. Madrid: Mimeo, 2009.
- (20) Íñiguez L, Antaki C. El análisis del discurso en psicología social. *Boletín de Psicología*. 1994; 44: 57-75.
- (21) Wetherell M, Potter J. El análisis del discurso y la identificación de los repertorios interpretativos. En: Gordo A, Lizana JL. *Psicología, discursos y poder*. Madrid: Visor, 1996; p. 63-78.
- (22) Freire P. *Pedagogía de la autonomía*. Sao Paulo: Paz y Tierra, 2004.
- (23) Austin JL. *How to do things with words*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- (24) Fairclough N. *Language and power*. London: Longman, 1989.
- (25) Foucault M. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990.
- (26) Potter J, Wetherell M. *Discourse and social psychology: beyond attitudes and behavior*. London: Sage, 1987.
- (27) Billig M, Condor S, Edwards D, Gane M, Middleton D, Radley AR. *Ideological dilemmas: a social psychology of everyday thinking*. London: Sage, 1988.
- (28) Edwards D, Potter J. *Discursive psychology*. Londres: Sage, 1992.