

UNA ECONOMÍA CULTURAL DE LA CULTURA

Jaron Rowan

AUTOR/AUTHOR:

Jaron Rowan

ADSCRIPCIÓN PROFESIONAL/PROFESSIONAL AFFILIATION:

Investigador y agitador cultural. Es autor del libro *Emprendizajes en cultura*

TÍTULO/TITLE:

Una economía cultural de la cultura

A cultural Economy of the Culture

CORREO-E/E-MAIL:

sirjaron@gmail.com

RESUMEN/ABSTRACT:

En las páginas que siguen voy a explorar algunos de los paradigmas económicos contemporáneos pensados para la cultura. Argumentaré que los modelos productivos tienen tanto de económico como de cultural, es decir, son tanto un conjunto de métodos y técnicas como un ensamblaje de metáforas, narrativas y símbolos puestos en circulación. Por ello, me centraré en explorar la vertiente cultural de estos modelos.

In the following pages I am going to explore some of the contemporary economic paradigms around culture. I will argue that productive models are both economic and cultural, i.e. they introduce both a set of methods and techniques as well as a set of metaphors, narratives and symbols. I shall therefore focus on exploring the cultural aspect of these models.

PALABRAS CLAVE/KEYWORDS:

Modelos productivos culturales; economía de la cultura; emprendedores culturales

Cultural productive models; cultural economy; cultural entrepreneurs

«La autonomía pura es el sueño del mal.
Es también el mito por excelencia de la sociedad de clase media.»
Terry Eagleton

Introducción

La relación de las artes y la cultura con la economía ha sido siempre complicada, ha estado llena de contradicciones y no libre de conflictos. A lo largo de la historia se han ido explorando diferentes modelos y formas de financiación y producción de las artes que han ido cambiando con el tiempo (Cowen 2006, Ivey 2010, YProductions 2009). Aun así, no es difícil encontrar casos en los que estos modelos económicos se han vivido más como una constricción, como un peaje por el que hay que pasar, que como una herramienta útil al servicio de la producción de arte y cultura. En las páginas que siguen voy a explorar algunos de los paradigmas económicos contemporáneos pensados para la cultura. Argumentaré que los modelos productivos tienen tanto de económico como de cultural, es decir, son tanto un conjunto de métodos y técnicas como un ensamblaje de metáforas, narrativas y símbolos puestos en circulación. Por ello, no me voy a detener en la exploración de los dispositivos técnicos ni de las particularidades que los caracterizan, en cambio, me centraré en explorar la vertiente cultural de estos modelos. La premisa de partida de este artículo es que los imaginarios económicos actuales chocan con las prácticas culturales, razón por la cual considero que deben buscarse nuevas formas y dinámicas para promover nuevas economías de la cultura.

Hasta bien entrada la crisis en la que aún vivimos inmersos, los discursos en torno a la economía de la cultura seguían trufados de promesas de prosperidad, relatos de éxito y organizaciones puestas al servicio de la promoción del emprendizaje en cultura (Serrano, Raussell, Abeledo 2014). Pero esos relatos contrastaban con una realidad irrefutable, las estimaciones de crecimiento prometidas por este paradigma no habían llegado nunca a verse realizadas ni en el Estado español ni en otros lugares (Freeman 2004, Reid, Albert and Hopkins 2010), aunque nada de esto pareció invalidar el modelo(1). El modelo de las industrias creativas, este fenómeno que se empezó a gestar en las cocinas de los Think-Tanks cercanos al nuevo laborismo hacia 1997, está empapado de la visión desarrollista y de crecimiento ilimitado que tanto caracterizó la década de 1990. El crecimiento y la expansión mundial del capital financiero, la consolidación y crecimiento de economías basadas en el ladrillo y la especulación hipotecaria, crearon una sensación de seguridad que marcó la tonalidad de las promesas y los discursos económicos que cruzaron la década de los noventa y se adentraron en los dosmiles. Se pensaba que la cultura y las industrias creativas eran motores que marcaban el tempo económico. La crisis nos ha demostrado que no es así.

La precariedad contrastada del trabajo cultural, tanto en otros lugares de Europa como en el Estado español (Gill 2007, Lorey 2008) tampoco pareció afectar al desarrollo de un modelo

que pese a no dar los resultados esperados, generar formas de desigualdad manifiestas (Oakley 2016) y tener serios problemas para crear el empleo que había prometido, perdura en los imaginarios de quienes se dedican a diseñar políticas culturales. Puede que esto tenga que ver con el hecho de que las industrias creativas eran una importante máquina de producción de deseo. La promesa de éxito era más fuerte en los imaginarios de los agentes culturales que la realidad de un día a día que esperaban poder abandonar. La promesa de prosperidad puede ser más fuerte que la realidad que te rodea.

Emprendizaje y caída

En el Estado español, siguiendo la estela de otros países vecinos, con la centralidad de las industrias creativas, los esfuerzos institucionales se pusieron en el impulso de la figura del emprendedor (Rowan 2010). De nuevo una figura controvertida que al principio costó asumir y que deposita en el sujeto individual toda la responsabilidad para hacer de su práctica un modelo económico. Esto implica una individualización del riesgo (Beck 1992), la mercantilización de la vida y la asunción de una serie de reglas e imaginarios completamente ajenos al ámbito de la producción cultural. Todo este proceso vino acompañado de una reorganización institucional pensada para impulsar el fenómeno que, recordemos, fue diseñado desde arriba. Las instituciones pasan de ser las garantes del acceso a la cultura a ser quienes se encargan de promover la creación de una serie de empresas culturales que gestionan ese acceso, previo pago, claro. Robert Hewison ha analizado cómo ha repercutido esta transformación institucional en la percepción que tienen de sí mismos los trabajadores/as de la cultura. Escribe «se hace creer a los trabajadores creativos que son libres debido a la naturaleza transformadora de su trabajo. Crear «lo nuevo» parece dotarles de autonomía personal» (Hewison, 2014). Aun así, bajo el paraguas de lo que se denominó el «new public management» o nueva gestión pública, es decir, la reorganización de las administraciones con el fin de hacerlas más productivas y externalizar muchas de sus funciones, se introdujeron nuevas formas de valorar y promover la cultura. En el Reino Unido, bajo este contexto la «respuesta del Nuevo Laborismo fue la de eliminar las consideraciones estéticas e instalar un régimen de objetivos, convenios de financiación y formas de medición diseñadas para predecir los resultados económicos y sociales de la inversión en cultura» (Hewison, 2014). Las administraciones pasaron a ser centros de promoción y asesoramiento para el emprendizaje, los resultados se objetivaron y cuantificaron. Los agentes culturales empezaron a operar utilizando una jerga técnica, reproduciendo esos mismos patrones. Lo institucional, tiene un reflejo en lo social. Así, vimos cómo los sujetos se instituyeron como empresa cultural. La administración perdía competencias y estas fueron asumidas por los sujetos, que se hacían responsables de lo económico. De que sus proyectos lograran subsanar diferencias sociales. Mediando conflictos. Garantizando acceso a la cultura. La supuesta autonomía que les garantizaba ser empresa se transformó rápidamente en autocontrol. Se asumieron como pro-

pios objetivos que estaban marcados desde arriba. En palabras de Hewison «la autonomía y la confianza se fueron reemplazando por la evaluación y la vigilancia. La cultura y la creatividad se constriñen por el contrato y la coerción» (Hewison, 2014). Las industrias creativas crearon sus propias instituciones económicas, en este caso, los sujetos que se pensaron, sintieron e hicieron empresa.

Incluso para quien crea en él, defender un modelo que no funciona tiene que ser no solo incómodo sino extraño. Sin duda la caída más sonada fue la de la denominada «clase creativa», figura retórica propuesta por el consultor estadounidense Richard Florida y que fue amablemente recibida por concejales y técnicos de cultura de todo el mundo. Según Florida, la concentración de estas clases de jóvenes creativos en ciertas urbes resultaba fundamental para la creación de riqueza y empleo en las mismas (Florida 2002). De este modo, si los núcleos urbanos querían crecer y competir en la liga de las grandes ciudades, tenían que apostar por atraer y acomodar a estas clases creativas. Lo que otros autores habían denunciado anteriormente como puros procesos de gentrificación, se transformaba así en el modelo de referencia. Pese a las numerosas críticas que recibió el trabajo de Florida (véase, por ejemplo, Peck, 2005) no hay administración ni plan cultural de la última década que haya escapado a su influencia. La teoría de las «clases creativas», si bien cada vez más debilitada, ha pervivido pese a que el mismo Richard Florida ha llegado a admitir, en una serie de artículos (2), que las clases creativas generan más desigualdad que prosperidad y que los beneficios económicos que la existencia de estas debía, supuestamente, generar, siempre terminaban en manos de unos pocos sujetos. En otras palabras, uno de los principales impulsores del modelo se ve obligado a admitir que las clases creativas, y su correlato de las industrias creativas, promueven un modelo en el que unos pocos ganadores acaban llevándose todo el pastel. Puesto en crudo, están basadas en un modelo discriminatorio que produce desigualdad.

Ecosistemas y el orden natural

De forma más reciente, ha empezado a emplearse la metáfora de los ecosistemas culturales para describir cómo funcionan los espacios de producción y consumo de cultura en las ciudades. Algunas de sus primeras referencias las podemos encontrar en escritos de teóricos de la cultura como Santiago Eraso, que en un artículo con el elocuente nombre de «Ecosistema o industria cultural»(3) contraponía un modelo economicista que según él, transforma los bienes culturales en meras mercancías. En el artículo, contrapone la idea de industria con la de ecosistema. Con ello denuncia que «se trasmite que la única preocupación del mundo del arte y la cultura es el mantenimiento de su industria, y no la supervivencia de un ecosistema mucho más complejo que, además de mercancías, produce una vasta y profunda red de experiencias artísticas y creativas, conocimientos científicos y humanísticos, recursos sim-

bólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación» (Eraso, 2014). Esta metáfora no tardó en captar la atención de agentes culturales ávidos de nuevos modelos y formas de vivir de sus prácticas. El Forum d'Avignon Bilbao de 2014 se presentaba con el siguiente párrafo «La ciudad es un ecosistema cultural. Pero ¿qué compone un ecosistema cultural? Agentes públicos y privados, instituciones, espacios, prácticas, ciudadanos, visitantes... En nuestros 'ecosistemas culturales' occidentales, la dicotomía entre público y privado ha venido siendo uno de los vectores que definían la acción cultural. Hoy, tras el ensayo de modelos desde lo privado y lo público, parece que las relaciones entre ambos sectores tienden a la colaboración. Queremos analizar el estado de esas relaciones a partir de experiencias concretas» (4). De forma más reciente, la tercera edición de los laboratorios de participación ciudadana puestos en marcha por el ayuntamiento de Madrid se enunció bajo la idea de «Ecosistema cultural». La sesión estaba «dedicada a cómo es y cómo se articula el ecosistema cultural de Madrid» (5). De nuevo se moviliza la idea de que el «ecosistema cultural» aglutina a muchos más agentes y prácticas que las representadas por las industrias culturales o por los sectores tradicionales. Bajo la idea de ecosistema cultural, se aglutinan tanto las prácticas que aspiran a la empresarialidad clásica como aquellas organizaciones que tienen objetivos diferentes o cuyas economías escapan a los modelos hegemónicos.

Esta descripción, que intenta poner de relieve que el campo cultural y las prácticas económicas que en él concurren no son homogéneos, tiene algunos problemas que considero oportuno abordar. Quizás el más importante sea que tiende a presentar como un sistema natural, orgánico, lo que en realidad son organizaciones y prácticas que resultan de estructuras de poder determinadas. De alguna forma se halla implícita en la noción de *ecosistema* la ilusión del contexto que se ordena sin la necesidad de intermediarios. Se presenta una suerte de orden que responde a las capacidades energéticas de cada uno de los agentes. Ya en 1935, Arthur Tansley, quien acuñó el concepto de *ecosistema*, describía la naturaleza como «un sistema que interconecta todas las plantas y animales», como una suerte de red de energía invisible (6). De esta forma, las primeras descripciones de ecosistemas evocaban tramas que ordenaban lo natural partiendo de valores energéticos, creando un imaginario muy mecánico en el que todos los elementos están en relación pero parten de una situación fija. Subyace una idea de equilibrio, de balance. Se invita a ver un orden natural que ordena las cosas, que sitúa cada cosa en su sitio.

Esto contradice gran parte de la física contemporánea y la teoría de fluidos que nos recuerda que ningún sistema abierto tiende al equilibrio, sino más bien a la entropía. Como bien nos advierte Michel Serres, «los elementos de cualquier sistema no tienen una posición estática sino que son relacionales» (Serres 2007). Evocando la figura del parásito, nos recuerda que en los sistemas siempre hay quien captura más energía, información, recursos, que otros elementos, pero también nos advierte que cualquier elemento de un sistema es susceptible

de ser parasitario, puesto que es el movimiento el que permite que el sistema esté vivo. Es decir, las visiones de ecosistemas como escenarios armónicos invisibilizan las relaciones de poder, de parasitismo, que son inherentes a cualquier sistema. Cualquier mirada hacia el campo cultural como ecosistema conlleva cierta moralidad (los elementos pequeños son buenos y merecen más espacio, por ejemplo), cosa que nos impide ver las formas de desigualdad y relaciones de poder que cruzan el supuesto ecosistema.

Por su parte, el colectivo Tiqqun en su obra «La hipótesis cibernética» (2015) también ha criticado la política subyacente a esta idea de la realidad formada por sistemas que tienden a regularse. Coinciden en señalar que la selección de metáforas biológicas esconden las relaciones de poder o invisibilizan las estructuras políticas que configuran cualquier campo. La metáfora ecosistémica oculta la realidad política, evocando un sueño liberal de lo social que funciona como un cuerpo capaz de regularse. A lo largo de la historia, esta visión ha tenido diferentes nomenclaturas: *mano invisible* (Smith 2001), *sociedad-red* (Castells, 2006), *ecosistema*, etc. Este tipo de descripciones chocan de frente con visiones más políticas del campo social como las que ofrece, por ejemplo, Bourdieu (1997), en las que pone de manifiesto las luchas y tensiones que tienen lugar y que ordenan de forma no natural lo social. Lejos de ser un espacio que tiende al equilibrio, vemos en lo social un espacio de fricciones entre diferentes comunidades, agentes con intereses heterogéneos, instituciones públicas y privadas, lobbies, grupos de poder, etc. que pugnan por tener una presencia hegemónica en el campo.

Así, antes de asumir la metáfora de los ecosistemas, sería importante comprobar qué tipo de estructuras de poder se naturalizan y si este tipo de ideas normalizan formas de desigualdad o validan ciertas concentraciones de poder que tienen un origen histórico muy determinado. Tras el fracaso de las industrias creativas, parecería importante diseñar un entramado institucional que aliente un modelo económico capaz de pensar en la redistribución de poder, que no repita instancias de desigualdad o que no perpetúe ciertas formas de corrupción y clientelismo que pueden llegar a estar presentes en el campo de la producción cultural. El pensamiento ecosistémico carece de un pensamiento o una preocupación por lo institucional. Organiza, pero no instituye ni destituye. Resulta complicado imaginar cómo puede surgir una nueva forma de organización económica sin la creación de instituciones a la altura de esta transformación. Para esto, la concepción de la cultura como un ecosistema se queda corta.

La falta de un afuera

La metáfora con la que convivieron las clases creativas fue la puesta en circulación por autores cercanos al movimiento postautonomista italiano. Bajo la idea de «precariado», se dibujó el perfil de una fuerza de trabajo intermitente, mal remunerada y que sostenía su práctica

gracias a la combinación de diferentes actividades laborales (Lazzarato 2006, Lazzarato y Corsani 2008, Standing 2011). Bajo este signo, fuimos testigos de intentos de configurar una nueva sindicalidad cultural como en el caso de los «intermitentes del trabajo» franceses (Corsani 2005), quienes trabajaron para definir nuevos modelos jurídicos y fiscales más adecuados a las prácticas artísticas y culturales. La condición de trabajador precario no tardó en pasar de ser una excepción que acontecía en el mundo de la cultura, a ser el signo bajo el que se podemos entender gran parte del trabajo remunerado. En el Estado español, si bien es verdad que la noción de *precariedad* tuvo la capacidad de producir cierto imaginario compartido por trabajadores culturales, no tuvo el mismo impacto ni capacidad de movilización que tuvo en el país vecino. Los esperados «sindicatos de artistas» nunca llegaron a fraguar, y aun habiéndose creado ciertos lobbies del sector, estos distan mucho de representar o aglutinar a los numerosos agentes y prácticas heterogéneas que marcan el campo (7). En definitiva, la transformación institucional que marcó las industrias creativas no tuvo una respuesta organizativa del afuera que pudiera contrarrestar sus efectos.

Una de las escasas respuestas organizadas a la neoliberalización de la cultura vino del ámbito de la denominada «cultura libre». Un conjunto de saberes y prácticas más o menos organizadas que aspiraban tanto a plantar cara a la industria y la centralidad de la propiedad intelectual como a dar pie a nuevos modelos económicos de la cultura. En el contexto de este movimiento, se diseñaron nuevas licencias adaptables a las necesidades de autoras y autores, se abrieron foros y espacios de discusión en torno a otras economías posibles (8) y se plantó cara a las organizaciones que promueven formas de propiedad intelectual restrictivas. Desde la cultura libre se confió demasiado en las soluciones técnicas (licencias, protocolos, etc.). Esto, sumado al origen liberal de las principales corrientes de pensamiento que fundaron el movimiento (Lessig 2005, Benkler 2007) contribuyó a que, pese a darse lugar un gran número de debates en torno a nuevos mecanismos de financiación de la cultura, nunca se pensase en su correlato institucional. En última instancia, la responsabilidad de usar un tipo de licencias o de infraestructuras de distribución cae exclusivamente en el sujeto. Una de las primeras críticas a las licencias Creative Commons señala uno de sus problemas más importantes, estas licencias hablan de un commons sin comunidad (Berry y Moss, 2007). Las instituciones que acompañan al movimiento no organizan ni defienden a los trabajadores de la cultura, facilitan que usen licencias o accedan a repositorios. Si bien es verdad que existieron algunos debates en torno a lo que entonces se denominó «instituciones monstruo» (Universidad nómada, 2008), apenas se ha trabajado en un pensamiento institucional que pueda acompañar, regular ni establecer las pautas económicas de sujetos en última instancia han de autoinstituirse desde su práctica creativa. Paradójicamente, el neoliberalismo ha estado caracterizado por su capacidad en deshacer estructuras de Estado, o reemplazarlas por otras más convenientes, la búsqueda de alternativas económicas para la cultura no se ha caracterizado por repensar el Estado ni las instituciones económicas sobre las que se podrían apoyar ciertas transformaciones.

Cierre

Concluyendo, podríamos deducir de lo expuesto anteriormente que cualquier intento de transformación de los modelos económicos que sustentan la producción cultural necesita tanto de una redefinición de sus instituciones como de formas de organización de las prácticas que vayan más allá de la autoresponsabilización de los diferentes sujetos que componen el campo cultural. El diseño de otros mecanismos para gestionar y promover la vertiente económica de la cultura debería de atender y entender mejor las propias prácticas y formas de organización ya existentes en el campo cultural. Debería pensarse en modelos y regímenes de producción sensibles a las necesidades y condiciones reales de producción de la cultura: a la precariedad y a los deseos heterogéneos que abundan en el campo cultural. Si en las industrias creativas quienes se instituían eran los propios sujeto-empresa, los ecosistemas culturales parecen tener una falta de pensamiento institucional.

En definitiva, el problema de pensar un modelo económico capaz de servirle a la cultura parece lejos de estar resuelto. Eso implica que queda espacio por imaginar y deseo que proyectar. En este contexto parece, pues, pertinente reivindicar una economía más cultural para la cultura. Una economía que entienda mejor las realidades, deseos y prácticas culturales. Una economía que no ambicione transformar el mundo desde la cultura ni que dé por bueno todo lo que está pasando. Para ello es necesario imaginar nuevas instituciones e identidades, formas de medición pero también la redefinición de los valores de la cultura. Establecer objetivos en los que las preocupaciones estéticas estén presentes. Imponer marcos en los que la experimentación y la investigación tengan cabida. En definitiva, parece pertinente cerrar imaginando una economía de la cultura, con y para la cultura.

NOTAS

(1) En un artículo reciente se pone de relieve que sólo el 8% de los actores puede vivir de su trabajo http://www.elespanol.com/cultura/escena/20160929/159234478_0.html. Informes elaborados por el ICEC muestran la caída del número del 16% del número de empleados fijos en el sector de la música. https://issuu.com/icec_generalitat/docs/icic_fulleto_2011_angles Esta realidad no sólo afecta al Estado español. Un informe de la Warwick comisión exponía que el 91% de los trabajadores creativos ha trabajado alguna vez de forma gratuita esperando que eso les llevará hasta un trabajo remunerado, de ellos, solo en el 28% de los casos había sido así. http://www2.warwick.ac.uk/research/warwickcommission/futureculture/finalreport/warwick_commission_report_2015.pdf

(2) Véase «More Losers Than Winners in America's New Economic Geography», Citylab, 30 de enero de 2013; disponible en <http://www.citylab.com/work/2013/01/more-losers-winners-americas-new-economic-geography/4465/>

(3) <https://santieraso.wordpress.com/2014/08/10/ecosistema-cultural/>

- (4) <http://www.institutfrancais.es/prensa/forum-d-avignon-bilbao>
- (5) <http://medialab-prado.es/article/laboratorio-3-acercamiento-al-ecosistema-cultural-institucional-de-madrid>
- (6) Ver All Watched Over by Machines of Loving Grace. Part 2. «The Use and Abuse of Vegetational Concepts».
- (7) En este contexto es interesante repasar este artículo de David Márquez: <https://etilem.wordpress.com/2015/02/09/el-crepusculo-de-los-lobbies/>
- (8) En el Estado español destaca el Free Culture Forum que tiene lugar en Barcelona, el Laboratorio del Procomún en Madrid, o festivales como Zemos98 en Sevilla.

BIBLIOGRAFÍA

- BECK, U. and RITTER, M. (1992): *Risk society: towards a new modernity*. London: Sage Publications.
- BENKLER, Y. (2007): *The Wealth of Networks*. Conneticut: Yale University Press.
- BERRY, David y MOSS, M. (2007): «The contestation of code: a political economy of free software and open source». University of Sussex.
- BOURDIEU, P. (1997): *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- CASTELLS, M. y BUSTILLO MUNOZ, F. de (2006): *La sociedad red: una visión global*. Madrid: Alianza Editorial.
- CORSANI, A. and LAZZARATO, M. (2008): *Intermittents et précaires*. Paris: Ed. Amsterdam.
- COWEN, T. (2006). *Good & plenty: the creative successes of American arts funding*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- FLORIDA, R.L. (2002). *The rise of the creative class: and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. New York, NY: Basic Books.
- GILL, R. (2007): *Technobohemians or the new cybertariat?: new media work on Amsterdam a decade after the web*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- HEWISON, R. (2014): *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. Verso Books: Versión para Kindle.
- IVEY, B.J. (2008): *Arts, Inc.: how greed and neglect have destroyed our cultural rights*. Berkeley: University of California Press.
- LAZZARATO, M. (2006): *Por una política menor: acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- LESSIG, L. (2005): *Por una cultura libre*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- London's creative sector: 2004 update* (2004): London: Greater London Authority.

- LOREY, I. (2008): «Gubernamentalidad y precarización de sí. La normalización de los productores y de las productoras culturales» en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de Sueños, Madrid.
- MARCO-SERRANO, F., RAUSELL-KOSTER, P. and ABELEDO-SANCHIS, R. (2014): «Economic development and the creative industries: a tale of causality». *Creative Industries Journal*, (2), pp. 81-91.
- PECK, J. (2005): «Struggling with the Creative Class». *International Journal of Urban and Regional Research*, 29 (4), pp. 740-770.
- REID, B., ALBERT, A. and HOPKINS, L. (2010): *A creative block? The future of the UK creative industries*. London: The Work Foundation.
- ROWAN, J. (2010): *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- SERRES, M., 2007: *The Parasite*. University of Minnesota Press.
- SMITH, A. and BRAUN RODRIGUEZ, C. (2001): *La riqueza de las naciones: (libros I-II-III y selección de los libros IV y V)*. Madrid: Alianza Editorial.
- STANDING, G. (2011): *The precariat: the new dangerous class*. London: Bloomsbury Academic.
- TIQQUN (2015): *La hipótesis cibernética*. Madrid: Acuarela libros.
- Universidad nómada (2008): «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción» en <http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es>
- YProductions (2009): «Nuevas economías de la cultura» en http://www.demasiadosuperavit.net/wp-content/uploads/2013/07/nuevas_economias_cultura_yproductions.pdf