



UNIVERSIDAD DE GRANADA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA Y ARTES

Creación artística, audiovisual y reflexión crítica

TESIS DOCTORAL

EL CONTEXTO PROFESIONAL Y ECONÓMICO DEL ARTISTA EN ESPAÑA.

RESILIENCIA ANTE NUEVOS PARADIGMAS EN EL MERCADO DEL ARTE

Doctoranda:

Marta Pérez Ibáñez

Director:

Isidro López-Aparicio Pérez

Julio, 2018

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Marta Pérez Ibáñez
ISBN: 978-84-1306-037-8
URI: <http://hdl.handle.net/10481/54311>



La doctoranda / *the doctoral candidate* MARTA PÉREZ IBÁÑEZ, y el director de la tesis / *and the thesis supervisor* ISIDRO LÓPEZ-APARICIO PÉREZ

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de la tesis y, hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.

Granada, 9 de Julio de 2018

Marta Pérez Ibáñez

Doctoranda

Isidro López-Aparicio Pérez

Director



A mi padre

El sueño del héroe
es ser grande en todas partes
y pequeño al lado de su padre.

Víctor Hugo



AGRADECIMIENTOS

Una tesis doctoral, cuando ya se han cumplido los 50, es una ocasión para poner en el papel los años de experiencia y el criterio construido durante toda esa carrera. Ese ha sido mi propósito, aglutinando en este estudio los años de trabajo y de contacto cercano con el mundo del arte. Justo es, por tanto, dar las gracias por todo lo que la vida ha puesto en mi camino, todo aquello a lo que debo lo que tengo y lo que soy.

A la Universidad Autónoma de Madrid, mi Alma Mater, de donde salí licenciada hace treinta años y a la Universidad de Granada, que me ha acogido como doctoranda. La vida universitaria que entonces disfruté como alumna y que hoy disfruto como docente en la Universidad Nebrija, implica aprendizaje, superación y entusiasmos constantes. “Alegrémonos, pues, mientras seamos jóvenes”.

Al Museo Español de Artes y Tradiciones Populares, con cuya mentora y directora en aquellos años, Guadalupe González-Hontoria y Allendesalazar, que ya no está entre nosotros, conocí de primera mano los distintos trabajos que entraña la gestión de un museo, una experiencia inolvidable y enriquecedora. Investigando sobre parte de sus fondos publiqué mi primer artículo, allá por los años 80.

A la Frick Art Reference Library, donde aprendí a investigar de la mano de Inge Reist y Elizabeth del Álamo, arropada por Fernando Molina Alcalde y todo nuestro *Spanish Committee*. Fueron años difíciles pero fértiles. El cariño de Elizabeth y Constancio me acompañan hasta el día de hoy.

Al Profesor Jonathan Brown del Institute of Fine Arts, New York University, con quien me adentré en el mundo del coleccionismo y el mercado del arte en el siglo XVII, un mundo que me inspiró desde entonces y que se ha materializado años después en este estudio.

A Durán, en cuyo seno desarrollé la mayor parte de mi carrera profesional, donde tuve la libertad de dirigir una galería rigurosa, coherente y de éxito, fiel a sus artistas y a sus clientes. Con Santiago Durán como mentor, pude experimentar el placer de ver crecer las carreras de nuestros artistas y las colecciones de nuestros clientes, un lujo del que todo galerista disfruta. Mis dieciséis años largos de experiencia en Durán han permitido que hoy pueda firmar este estudio sabiendo que conozco el mercado del arte desde dentro y en profundidad.

A la Universidad Nebrija, a la Fundación Antonio de Nebrija, al Instituto Nebrija de Competencias Profesionales y a la Fundación Claves de Arte, que confiaron en mí para formar y guiar a los nuevos gestores del mercado y a los jóvenes artistas. Los años de docencia, el contacto diario con los alumnos, me enriquecen cada día como persona y como profesional.

A mis amigos, pero sobre todo amigas, en las redes sociales, grandes profesionales y personas entusiastas sin cuyo apoyo constante mucho de este trabajo no habría salido adelante: en especial, Nuria García y VeoArte, constante inspiración y apoyo. A todas las instituciones públicas y privadas, las asociaciones de artistas visuales de España, fundaciones, universidades, entidades de gestión, galeristas, que han hecho un esfuerzo para dar a conocer nuestro estudio con los medios de que disponían. La fuerza de la viralización ha permitido unir a artistas y gestores con un mismo objetivo, y ha hecho que aquel “participa y comparte” y aquel

“necesitamos respuestas” llegaron a todos los confines del sector de la creación artística en España.

Sobre todo, a los artistas españoles, hombres y mujeres que luchan cada día a brazo partido por mantener su actividad sin renunciar a la creatividad, a la magia... A José Luis López Moral, que me enseñó que la resiliencia es una filosofía de vida, que hay artistas que como el Ave Fénix renacen y se reinventan, y construyen su carrera con esfuerzo y con ilusión. A todos y todas quienes me han abierto sus estudios y han compartido conmigo experiencias y opiniones, enriqueciendo este trabajo.

Y entre todos esos artistas, hay uno que creyó en este proyecto desde el principio, que se implicó y comprometió como pocas personas saben comprometerse, y cuya inspiración ha permitido que los momentos difíciles se convirtieran en retos y que los pequeños triunfos fueran grandes oportunidades para seguir avanzando. Ha sido un privilegio haber contado con Isidro López-Aparicio como director de esta investigación.

Y por último, porque ellos también son siempre la guinda del pastel, he de agradecer a mi familia, a mis hijos, a mis padres, a mis hermanos, que siempre estén a mi lado, que lloren conmigo y rían conmigo. Yo, tan escéptica como soy, sigo creyendo en la familia.

INDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	13
1.- INTRODUCCIÓN	15
2.- LAS FASES DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN. HIPÓTESIS, TRABAJOS DE CAMPO Y METODOLOGÍA	19
2.1.- Introducción	19
2.2.- Identificación del problema	21
2.3.- Planteamiento de la hipótesis	22
2.4.- Justificación y objetivos	23
2.5.- Primera aproximación a los datos: fase experimental	24
2.5.1.- El planteamiento del estudio	24
2.5.2.- La selección de los artistas	25
2.5.3.- La encuesta	26
2.5.4.- Las conclusiones	30
2.6.- Segunda aproximación a los datos: trabajo de campo	31
2.6.1.- El artista como fuente primaria fundamental para nuestro estudio	31
2.6.2.- Los Encuentro de Arte en Genalguacil 2016	32
2.6.3.- Talking PIIGS en la Fundación Sandretto Re Rebaudengo de Turín	33
2.6.4.- Los encuentros con los artistas de Mala Fama, Noviembre y Diciembre de 2016	34
2.6.5.- El trabajo de campo <i>a posteriori</i>	35
2.7.- Diseño de la investigación	36
2.7.1.- Población y muestra. Método de muestreo	36
2.7.2.- Método e instrumentos de medición. La encuesta	38
2.7.2.1.- Planificación	39
2.7.2.2.- Diseño	40
2.7.2.3.- Aplicación	42
2.7.3.- Análisis de los datos	43
3.- EL ARTISTA Y SU CAMPO DE ESTUDIO	45
3.1.- Arte contemporáneo, artista contemporáneo	45
3.2.- El concepto de “artista” y la problemática de su definición	49
3.2.1.- Criterios de categorización del artista profesional	49

3.2.2.- El artista profesional en el contexto español: factores en los que se centra nuestro estudio	55
3.3.- La cuantificación de nuestro objeto de estudio: aproximación a un censo de artistas en España	56
3.4.- El mercado del arte en la actualidad. El caso español	60
3.4.1.- Características del mercado global del arte en nuestros días	60
3.4.1.1.- La evolución del mercado primario desde el inicio de la crisis de 2008	60
3.4.1.2.- La actual relación del artista con el mercado	65
3.4.2.- Creación artística y precariedad en España	70
3.4.2.1.- Los ingresos del artista	73
3.4.2.2.- Los gastos del artista	81
3.4.2.3.- La fiscalidad del artista	82
3.4.3.- El Estatuto del Artista: las demandas del sector	83
3.4.3.1.- Ámbito fiscal y tributario	92
3.4.3.2.- Ámbito profesional	95
3.4.3.3.- Ámbito de administraciones públicas y códigos de buenas prácticas	97
3.4.3.4.- Ámbito contractual	99
3.4.3.5.- Ámbito asociativo y sindical	100
3.4.3.6.- Ámbito formativo	101
3.4.3.7.- Ámbito de derechos de autor y propiedad intelectual	102
4.- LA ACTIVIDAD ECONÓMICA DE LOS/LAS ARTISTAS EN ESPAÑA. ANÁLISIS DE LOS DATOS OBTENIDOS	107
4.1.- El sector de la creación artística en España: aspectos generales	107
4.1.1.- Grupos de edad y cambios generacionales	107
4.1.2.- Hombres y mujeres artistas: equilibrio entre sexos	108
4.1.3.- Áreas geográficas: la concentración de artistas en determinadas autonomías. Artistas españoles residentes en el extranjero	109
4.1.4.- La formación de los artistas: de nuevo, diferencias generacionales	115
4.1.5.- Medios tradicionales frente a nuevos medios	117
4.1.6.- Colectivos creativos. Asociaciones profesionales. Los artistas y las entidades de gestión de derechos	118
4.1.7.- Los ingresos de los artistas y su procedencia: primera aproximación	121
4.2.- La economía de los artistas en España	126
4.2.1.- La producción artística como actividad económica: fiscalidad y tributación	126
4.2.2.- La producción artística profesional: diversidad de actividades	132
4.2.2.1. Artistas con alto rendimiento de su actividad	133

4.2.2.2. La relación entre actividad y rendimiento, antes y después de la crisis	138
4.2.3.- La procedencia de los ingresos del artista según las distintas actividades artísticas: evolución antes y después de 2008	141
4.2.4.- La situación de los artistas en los últimos dos años: exposiciones, ventas, ingresos	146
4.3.- La relación de los artistas españoles con el mercado del arte	153
4.3.1. Artistas y galerías: formas básicas de vinculación	153
4.3.2. Evolución de las formas contractuales desde 2008	154
4.3.3. Evolución de la actividad en las galerías respecto de sus artistas	156
4.3.4. Nuestros artistas, las nuevas tecnologías y la comunicación online	162
4.3.5. La apreciación de los artistas sobre su actual situación respecto del mercado	164
5.- SEGMENTACIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS	167
5.1.- Diferencias geográficas. Análisis de los datos aportados por siete comunidades autónomas	167
5.1.1.- Andalucía	168
5.1.2.- Comunidad de Valencia	180
5.1.3.- Castilla y León	187
5.1.4.- Extremadura	193
5.1.5.- Canarias	199
5.1.6.- Cataluña	202
5.1.7.- Madrid	213
5.2.- Mujeres artistas y precariedad laboral	223
5.2.1.- Introducción	223
5.2.2.- Resultados	227
5.2.3.- Conclusiones	241
5.3.- Artistas y resiliencia. Cómo sobrevivir de la actividad artística a pesar de la crisis	243
5.3.1.- El concepto de resiliencia asociado a la actividad artística profesional	247
5.3.2.- Los datos de nuestro estudio: metodología y resultados	249
5.3.3.- Por tanto, ¿existe el artista resiliente?	258
6.- CONCLUSIONES	261
6.1.- Conclusiones generales	261
6.2.- La repercusión e implicaciones de nuestro estudio en el sector	264
6.2.1.- Presentaciones a nivel nacional	265
6.2.2.- Presentaciones internacionales	268
6.3.- Futuras actuaciones	269

7.- BIBLIOGRAFÍA	271
8.- WEBGRAFÍA	285
9.- BIBLIOGRAFÍA COMENTADA	299
10.- ÍNDICE DE GRÁFICOS	305
11.- ANEXOS	311

RESUMEN

Este trabajo parte de la necesidad de analizar y contextualizar la actividad profesional y las circunstancias económicas de los artistas plásticos y visuales en España, marcados por la precariedad dentro de la situación económica, social y laboral que afecta a este sector desde el inicio de la crisis de 2008, mostrando un cambio de paradigma en las relaciones entre los distintos agentes que componen el sistema. Asimismo, pretende dar respuesta a la problemática que surge no solo de la propia consideración del artista profesional, sino también de la ausencia de censos específicos que permitan analizar las circunstancias de este sector laboral.

Nuestra investigación ha constado de varias partes. En primer lugar, tras una revisión de la literatura más reciente sobre el concepto de artista, acometemos la definición de artista profesional en el contexto laboral del sistema artístico español, las condiciones de trabajo especialmente precarias que afectan al sector, con altos niveles de autoempleo, pocos ingresos, inestabilidad, baja tasa de afiliación a la Seguridad Social y por tanto inseguridad ante prestaciones futuras, comparándolos a otros informes y estudios recientes en otros países y regiones, y analizando la evolución del contexto en las últimas décadas, así como las demandas del sector planteadas ante la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista, uno de los objetivos clave de esta investigación, a la que contribuimos con los resultados de nuestro estudio. La hipótesis principal, por tanto, plantea la dificultad de los artistas españoles para subsistir con los ingresos procedentes de su actividad, alternándolos con otras fuentes de ingresos y gestionando de forma independiente la comercialización de la obra. Tras analizar los indicadores económicos y laborales existentes en España y en la Unión Europea, proponemos una cuantificación de alrededor de 25.000 artistas plásticos y visuales españoles activos a nivel profesional, una información inexistente altamente demandada por el sector, el marco de muestreo para nuestro estudio, necesario para emprender las medidas de protección laboral y social propuestas.

La información se obtuvo de la fuente primaria por excelencia: los artistas. Diseñamos nuestra investigación aplicando técnicas multimetodológicas, una fase cuantitativa de muestreo no probabilístico o pseudoaleatorio intencional que nos permitiera seleccionar a aquellos profesionales capaces de identificarse con nuestro tipo de artista, a quienes se aplicó una encuesta exhaustiva de 42 preguntas mediante un método dividido en dos etapas: informal y bola de nieve. Publicamos la encuesta en línea a través de la aplicación Google Forms por su versatilidad, facilidad de manejo en diferentes dispositivos, capacidad de viralización para adaptarse al muestreo de bola de nieve elegido, y principalmente idóneo respecto del anonimato. El resultado fue una amplia participación, 1.105 artistas profesionales, que aportaron un número importante de datos, a partir de los cuales elaboramos nuestro estudio. Así, según la tabla de Fisher, Arkin y Colton, garantizamos un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3% y, por lo tanto, un alto grado de precisión.

Las conclusiones de nuestra investigación nos permiten corroborar la hipótesis planteada, la precariedad del trabajo artístico en España, la necesidad de compaginar diferentes actividades para subsistir, y la dependencia de la autogestión y de canales alternativos de venta de la obra, y cómo son los artistas quienes, con su trabajo y recursos, mantienen en pie las estructuras del

sistema. El estudio también analiza al exiguo grupo de artistas que sí puede vivir de su producción, así como un grupo nuevo de artistas totalmente independientes con herramientas y estrategias de gestión novedosas, que permiten identificarlo como un nuevo agente en el sistema del arte.

1.- INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí presentamos se apoya en dos pilares fundamentales: el pasado y el presente. El pasado lo componen casi treinta años de trayectoria profesional dedicados al mercado del arte, bien desde la dirección de galerías de arte o desde la docencia universitaria en la gestión del mercado, bien desde la consultoría a artistas, galerías, instituciones públicas y privadas o desde la investigación, que comenzó en los años iniciales de nuestra carrera profesional y hemos retomado en la última década con fuerza y con ilusión. Treinta años en los que hemos convivido con el mercado del arte en muchas facetas, no sólo desde el aspecto puramente comercial, teórico, comisarial o crítico, sino principalmente en el contacto directo con los artistas¹, motor de todo el sistema del arte y proveedor principal del mercado, el artista que con sus recursos, vocación, experiencia y pasión creadora, mantiene la estructura del sistema del arte y posibilita el trabajo de todos los profesionales que le rodean. Treinta años en los que hemos visto evolucionar el mercado de muchas maneras, pasando por crisis y por periodos de bonanza, observando cómo las circunstancias obligaban a empresas, instituciones, entidades públicas y privadas, profesionales de todo tipo y, sobre todo, a los artistas, a adaptarse y seguir adelante, a luchar para no sucumbir, a renovar sus fuerzas y desarrollar aptitudes y actitudes nuevas.

El presente lo conforma ese ámbito de investigación en arte y en mercado en el que desempeñamos nuestra actividad profesional en la actualidad, desde la universidad y desde el mundo editorial, siempre en contacto y en diálogo constante con los artistas, de quienes recibimos la información que nos permite evaluar la situación en la que el mercado se desenvuelve hoy día, cómo están cambiando los modelos de negocio, las fuentes de ingresos, las dinámicas comerciales y profesionales que les permiten mantenerse del fruto de la actividad artística. Nuestra presente actividad profesional está plagada de testimonios que nos llegan cada día de distintos frentes y que hablan de un cambio sistémico de paradigma, que en ocasiones son lamentos solitarios y en ocasiones son diálogos entre diferentes actores del sector, pero tienen siempre un denominador común que habla de la adversidad y la precariedad dentro de un sistema donde la riqueza creativa, la productividad cultural, la calidad, el rigor y el compromiso de la creación artística son un hecho. En un país que se apoya en sólidas e históricas estructuras culturales y artísticas, el sistema actual de arte sufre una debilidad que no ha podido superarse con el empuje que desde las instituciones se le ha dado al arte contemporáneo en las últimas dos décadas, con la creación de numerosos centros de arte y colecciones públicas que, en la difícil coyuntura económica actual, han visto en muchos casos palidecer ese empuje de los años de oro. Y esa debilidad la sufre principalmente el estrato más débil, más vulnerable, pero a la vez indispensable para que este motor siga funcionando, que es el artista.

¹ Somos conscientes de que el lenguaje debe ser un vehículo de expresión inclusivo, igualitario y no sexista. A lo largo de este trabajo, en las fases previas y durante el trabajo de campo, a menudo hemos utilizado la fórmula “los/las artistas” para referirnos al objeto de nuestro estudio, usando términos genéricos cuando ha sido posible. No obstante, con el fin de desarrollar una narración fluida y economizar en el uso del lenguaje, recurriremos al masculino como forma neutra, sin renunciar por ello a nuestro respeto a la igualdad entre géneros.

Además, en su naturaleza de trabajo de investigación, la tesis doctoral que ahora presentamos pretende que la respuesta a los problemas que plantea sirva para construir una realidad nueva en el futuro, para transferir a la sociedad conocimientos y herramientas que permitan optimizar la situación del sector. Este trabajo nace con un compromiso social muy claro de colaborar en la lucha de los artistas por cambiar las circunstancias adversas en las que desarrollan su actividad, aportando datos concretos sobre los que elaborar propuestas de mejora. Nuestro compromiso se alinea, por tanto, con el de los artistas, sus demandas y sus necesidades, pero pretende contribuir a un objetivo que va más allá y abarca también a la relación de los creadores y su entorno profesional, porque unas circunstancias mejores para la vida de los artistas serán también positivas para el desarrollo del mercado, de las relaciones institucionales con la cultura, para la apreciación social del papel que el arte desempeña en nuestra vida, en definitiva, para el enriquecimiento que el arte nos aporta. Este trabajo ha aportado un pequeño grano de arena a la redacción, tanto tiempo esperada y demandada por todo el sector cultural español, del Estatuto del Artista. En el momento de terminar esta tesis doctoral hemos recibido el informe de la Subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista desde el Congreso de los Diputados, un documento que incorpora muchas de las propuestas planteadas por los artistas plásticos y visuales a partir de nuestro informe, un extraordinario paso adelante para este sector, en el que nos enorgullece haber participado.

Así, apoyándose en la evolución observada en el pasado, rodeándose de las circunstancias del presente, y mirando de forma inequívoca hacia el futuro, nace esta investigación.

Partiendo, como decimos, de la observación de unas circunstancias que han cambiado muy profundamente en un tiempo muy breve, hemos emprendido un trabajo que ha pretendido desde su inicio escuchar la voz de los artistas como fuente primaria fundamental para conocer su situación. La información que hemos utilizado, como iremos viendo a lo largo de nuestra investigación, ha llegado desde muchos frentes, desde la literatura y las fuentes de investigación que han analizado este sector en las últimas décadas, desde la apreciación de los propios agentes del mercado sobre la evolución que éste deja notar desde 2008², y desde los trabajos similares que en otros países y en algunas comunidades del nuestro, nos han aproximado a los datos que esta investigación requería. Sin embargo, hemos considerado fundamental escuchar el testimonio del artista directamente, de todo tipo de profesionales de la creación, que nos aporten una visión general, integral, holística, de su situación en aspectos muy variados, empezando por su economía básica, en datos que nos hablan no sólo de ingresos y gastos sino de capacidad de subsistencia, dependencia de otras personas, estabilidad del propio trabajo, seguridad ante futuras prestaciones, y hemos seguido indagando hasta sus relaciones con el mercado, la evolución percibida en la última década, los orígenes de sus ingresos en actividades relacionadas con la creación artística, su capacidad para rentabilizar su trabajo, los nuevos canales y estrategias de difusión y comercialización que están utilizando. Nuestra investigación

² Coincidimos con otras fuentes en poner el punto de corte respecto del inicio de la actual crisis económica en 2008, fecha de la caída de la financiera Lehman Brothers, si bien fuentes del ámbito anglosajón (Walter, 2015: 235) sitúan su inicio en el año anterior, 2007. Por lo que respecta a la situación en nuestro país, la Dra. Clare McAndrew en su estudio de 2012 sobre el mercado español del arte (p. 11), se refiere a los “dos años de contracción del mercado, de 2007 a 2009”. Por tanto, hacemos nuestra esa referencia y situamos en nuestro análisis el año 2008 como momento de inflexión a partir del cual cambia la situación general del mercado en España.

ha tocado el ámbito de la economía del arte y hemos utilizado tanto referencias como enfoques dentro de esta amplia disciplina, desde los planteamientos de Baumol y Bowen hasta las teorías y posturas más contemporáneas, como las de Klammer, o las nacidas del cambio de modelo que ha provocado la actual coyuntura económica global, como las de Throsby, Hutter o Towse. Sin embargo, nuestra aproximación al problema ha partido más de la sociología del arte de Becker, compartiendo con este ámbito la consideración del artista como un elemento clave del ecosistema del arte, pero indisoluble del resto de actores que en él participan, y de las relaciones que establecen entre ellos y de las que deriva la percepción del arte por la sociedad, la percepción de la figura del artista en el sistema social al que pertenece, que lo posibilita como herramienta de crecimiento cultural y lo apuntala como estructura social fundamental.

Esta investigación ha evolucionado siguiendo una serie de etapas. Como hemos mencionado, nuestra observación del contexto del mercado español del arte comenzó a principios de los años 90, una época en la que se pasó de una bonanza económica tan extraordinaria como efímera, a un periodo de crisis aguda después de los fastos de 1992 que hizo replantearse muchos de los modelos vigentes hasta entonces. Esa evolución a distintos ritmos, que pudimos desarrollar desde la primera línea del mercado en la dirección de una reconocida galería de arte avanzó hasta 2008, fecha en que la crisis ya se hizo evidente. En ese momento, inmersa ya de nuevo en el trabajo de investigación desde la universidad, empezamos a analizar qué elementos del sistema y del mercado estaban cambiando, de qué manera y con qué consecuencias. Estos elementos nos permitieron identificar el problema de la dificultad de los artistas para sobrevivir con la actividad artística, y partiendo de ellos elaboramos nuestras primeras hipótesis, que serían revisadas y replanteadas en esa primera fase hasta llegar a las definitivas. Así emprendimos nuestra fase experimental, cuya metodología nos dirigió a los artistas como fuente primaria. El compromiso demostrado por los artistas consultados en aquel momento, el agradecimiento manifestado por todos ellos ante el hecho de que quisiéramos analizar abiertamente y en profundidad una problemática conocida y sufrida por muchos de ellos pero a menudo obviada o evitada por otros profesionales, empresas e instituciones, nos espoleó para seguir avanzando en la investigación, buscando datos que dieran respuesta a las muchas preguntas que se nos iban planteando.

A continuación, partiendo de las conclusiones de esa fase experimental y del aliento de los artistas emprendimos la fase más compleja pero determinante, no sólo en el desarrollo de nuestra investigación, sino que se convirtió en un elemento clave para dar una gran visibilidad social a la situación del sector. La publicación de las primeras conclusiones de dicho estudio estuvo motivada, principalmente, por la urgencia, la demanda social de resultados y la necesidad de hacer visibles los datos ante la inminente creación de la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista, que se constituyó en el Congreso de los Diputados en Febrero de 2017. El aporte de nuestro estudio a la situación de los artistas plásticos y visuales en España, a través de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, posteriormente refundada como Unión_AC, facilitó el conocimiento de las particularidades de este subsector y sus diferencias respecto a otros profesionales de la cultura, igualmente implicados. Nos llena de orgullo saber que en la actualidad, cuando ya se ha hecho público el informe de la subcomisión, consensado por todos los grupos políticos, y se prevé que el gobierno lo ponga en práctica en breve, nuestra aportación ha contribuido a la reflexión y a la búsqueda de soluciones a los problemas del sector.

Somos conscientes de que, aunque el número de artistas que han participado en el estudio es alto, estadísticamente suficiente para poder extrapolar las conclusiones a todo el conjunto de

los artistas profesionales españoles, es difícil generalizar en un ámbito tan sensible como las condiciones laborales y la relación de los creadores con el mercado. Por ello, porque queremos mantener el respeto a este colectivo, preferimos pensar que nuestras conclusiones se refieren exactamente a los artistas encuestados, a quienes han tomado como propia nuestra llamada y han respondido con su compromiso y sinceridad. Así, las conclusiones de nuestro trabajo son un reflejo de una realidad concreta, la de más de mil cien artistas profesionales españoles que han respondido a la demanda de información que nosotros les hemos planteado, conformando una suerte de “foto fija” de la situación del sector, si no de todos, sí se una mayoría significativa.

A partir de los datos cualitativos y las conclusiones que estos nos aportaron, emprendimos un proceso largo y complejo de indagación cualitativa, de recogida de testimonios con los propios artistas para cotejar los resultados iniciales. De esta forma, tuvimos ocasión de viajar por distintas comunidades autónomas del país, analizando las particularidades del contexto artístico, político, social y económico de cada una, segmentando sus datos, ofreciéndoselos a los artistas a través de las asociaciones profesionales, colectivos artísticos, etc., valorando sus opiniones, incorporando impresiones nuevas rectificando o redefiniendo algunos conceptos y, en definitiva, conociendo en mucha mayor profundidad la realidad de los artistas en nuestro país.

Hemos emprendido un trabajo complicado, duro en ocasiones, difícil de acometer por lo extenso del ámbito que comprende y por lo intenso de los testimonios que lo componen, pero enormemente gratificante por cuanto supone de transferencia a la sociedad de los resultados de nuestra investigación. Si el objetivo final de la práctica científica es proporcionar herramientas para mejorar las condiciones sociales, y en nuestro caso construir un futuro más positivo para los artistas como generadores de la cultura de nuestro país, este trabajo de momento ha dado sus frutos, y nos anima a seguir investigando y profundizando, ya que aún queda camino por recorrer.

2.- LAS FASES DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN. HIPÓTESIS, TRABAJOS DE CAMPO Y METODOLOGÍA

2.1.- Introducción

El fin principal de nuestro estudio se plantea en la necesidad de conocer las circunstancias en las que el artista, como creador y como parte de una sociedad en estado de cambio y de un sector obligado a adaptarse a nuevas estructuras que sustentan coyunturas a menudo inestables o difíciles de aprehender, desarrolla su actividad profesional. A lo largo de casi treinta años, gracias a nuestra actividad profesional tanto en la gestión del mercado del arte como en la docencia e investigación sobre el mismo, hemos podido realizar una observación³ sistemática desde dentro del sistema (Neuman, 1994; Grinell, 1997), un análisis del papel que cada actor de este sector juega en el entramado de relaciones que sustenta la actividad artística en nuestro país, y hemos podido apreciar una evolución evidente durante la última década. Todo ello nos ha hecho conscientes de cómo, en la actual situación socioeconómica que atraviesa nuestro país, el artista adopta un papel nuevo que a su vez está vinculado a todos los agentes del sistema al que pertenece y a los que a la vez condiciona, por lo que adopta una dimensión distinta que es necesario analizar. Para alcanzar dicho objetivo se diseñó un plan de acción que nos sirvió de guía a través de las distintas fases de la que constó. Como veremos a continuación, la revisión de la literatura existente y de los estudios sobre este sector realizados en otros países durante los últimos años, nos dieron una primera toma de contacto con la situación general de los creadores en nuestro tiempo, una visión general que habría de ser refrendada con un estudio pormenorizado del sector de la creación artística en nuestro país y en el momento actual, mediante un proceso de investigación riguroso que se desarrolló en distintas etapas.

Es importante destacar que, a lo largo de todo nuestro proceso de investigación, los cambios que hemos detectado en las relaciones entre agentes del sector, cambios que como veremos a lo largo de este trabajo han sido determinantes para el sector profesional de la creación artística en España, nos han sugerido, siguiendo las teorías de Thomas Kuhn (1971)⁴ un giro de paradigma metodológico, de modo que los cambios debidos a factores externos sociológicos, económicos,

³ La observación de la realidad del sistema del arte en nuestro país y, en concreto, la evolución y dinámicas del mercado del arte y su relación con los artistas como generadores de todo el proceso, ha estado en la génesis de nuestro estudio desde 1991, intrínsecamente unido a nuestro desarrollo profesional. La metodología seguida en esa primera fase, aún antes de saber que sería el inicio de la presente investigación, buscaba recopilar y analizar datos que nos permitieran entender la realidad en cada momento, explicarla en el contexto espacio-temporal y aventurar su evolución en el corto plazo. Sobre esta estructura de observación se desarrollaron los primeros años de nuestro proceso, buscando (Creswell, 1997) que la realidad subjetiva, nacida de la experiencia individual y sectorial de nuestro grupo de estudio, nos ayudase a plantear las preguntas que habríamos de dilucidar en nuestra investigación para conocer la realidad objetiva de este sector.

⁴ El reciente estudio sobre Thomas Kuhn y su aportación renovadora a la epistemología contemporánea de Sánchez Campos, M. (2016) nos permite profundizar en la importancia de la multidisciplinariedad metodológica como forma de adecuar la transformación conceptual de cada renovación paradigmática. En nuestro caso, estas teorías aportan una estructura válida para la adaptación de nuestra metodología.

sociales o políticos que apreciamos nos lleven a aplicar cambios en la conducta científica, o usando las palabras de Arnold (2006)⁵, “los paradigmas, y el conjunto de metodologías relacionadas, cambian cuando se cambian las relaciones de poder en una sociedad”. De este modo nos planteamos que lo más adecuado para nuestro estudio sería partir de las teorías kuhnianas y aplicar el “nuevo paradigma de investigación” propuesto, entre otros por Glasser y Strauss (1967) en su teoría fundamentada, y por Reason y Rowan (1981), las metodologías de investigación-acción e investigación participativa⁶, de modo que no sólo investigaríamos “sobre la gente” sino “con la gente”, con los propios artistas en nuestro país, de manera que el análisis cuantitativo llevase a un análisis cualitativo basado en el debate y contrastable con nuestra fundamental fuente primaria de información. La teoría fundamentada fue la utilizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (2012) en su estudio sobre la *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*, al que nos referiremos extensamente en el capítulo 3.4.3, como forma de aproximación multimetodológica al problema, ya que este método “tiene la particularidad de construir conceptos a partir de los datos obtenidos en la recolección de datos y no de supuestos *a priori*. La recolección de datos de este método puede ser a partir de técnicas tanto cualitativas como cuantitativas”⁷, lo que lo hace idóneo para estudios de esta índole. Coincidimos con la postura de diversos autores (Castro y Gutiérrez, 2016, p. 79; García Jiménez, E., Gil Flores, J., Rodríguez Gómez G., 1999, p.50) sobre la idoneidad de aplicar técnicas multimetodológicas que permiten al investigador contrastar de forma continua con los propios actores del sector los datos obtenidos mediante el muestreo teórico, y corroborar si se pueden aplicar en la práctica.

Como veremos a lo largo de las diferentes fases de nuestro trabajo, la recopilación de datos y la posterior analítica descriptiva de la situación tuvieron su refrendo en los encuentros posteriores, en la fase cualitativa llevada a cabo con determinados colectivos segmentados a partir de nuestro estudio, con quienes pudimos corroborar las conclusiones a las que habíamos llegado. El enfoque cualitativo en la investigación, por su carácter holístico, permite una comunicación más natural entre el investigador y los sujetos de estudio, y una aproximación más cercana y profunda a los factores sociales que influyen en el escenario a describir. Si una de las demandas metodológicas de la teoría fundamentada radica en que la investigación debe partir de problemas reales, preferiblemente planteados por la misma población a la que dichos problemas afectan, nuestro estudio buscaría no sólo dar voz a los artistas como actores sociales implicados en los cambios conducentes a la actual situación del sector, sino plantear con ellos las posibles soluciones o previsión a futuro que permitiera optimizar dicha situación. Para ello, describiremos a continuación el proceso seguido.

⁵ Aunque desarrollado en un contexto muy distinto al nuestro, el planteamiento epistemológico de Arnold en su capítulo *Metodologías en las ciencias sociales en la Bolivia postcolonial: Reflexiones sobre el análisis de los datos en su contexto*, en la interesante monografía de Yapu (Yapu et al, 2006: 10), ha sido de gran inspiración para nuestro trabajo.

⁶ Una aproximación muy completa a los planteamientos metodológicos de Reason y Rowan, así como casos prácticos sobre la teoría fundamentada de Glasser y Strauss desarrollados a lo largo de principios del presente siglo, se pueden consultar en Arnold, op. cit, pp. 10 y siguientes.

⁷ Coincidimos en la forma de centrar tanto el problema como el ámbito de estudio de los artistas, que se siguió al diseñar la encuesta llevada a cabo por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile (Chile, 2012:8).

2.2.- Identificación del problema

Consideramos un *problema* como aquella dificultad que no puede resolverse de manera automática, y que requiere para ello de una investigación (Bunge, 1989), y sabemos que la observación, como elemento científico que nos lleva a resolver un problema, ha de ser fundamentalmente sistemática, es decir, basada en el planteamiento de hipótesis y técnicas de investigación (Bunge y Ardila, 1988). La definición de nuestro problema podía partir de la formulación de una pregunta inicial...

- ¿Pueden los artistas españoles en la actualidad vivir de su actividad artística?

De ella surgirían toda una serie de preguntas asociadas que servirían de estructura para nuestra hipótesis:

- ¿Es la venta de la obra de arte una fuente de ingresos suficiente para la subsistencia del artista?
- ¿De qué otras fuentes de ingresos dependen los artistas para su subsistencia?
- ¿Pueden equiparar los rendimientos de su actividad profesional al del resto de profesionales de nuestro país en cuanto a futuros subsidios por desempleo, incapacidad o jubilación?
- ¿Dependen en la actualidad los artistas de la venta de obra de arte a través de las galerías?
- ¿Cómo ha afectado la actual crisis económica al mercado español del arte?
- ¿Pueden las galerías abastecer a los artistas de ingresos suficientes como para mantenerse mediante la venta de obras de arte por este canal?
- ¿Han cambiado las condiciones bajo las que artistas y galerías establecen relaciones comerciales, respecto a las que existían en el periodo anterior a la crisis?
- ¿Existen hoy en día canales alternativos de comercialización de la obra de arte a los que los artistas pueden acceder libremente?
- ¿Podemos identificar nuevas prácticas y nuevas dinámicas desarrolladas por los artistas para la difusión y desarrollo de su carrera profesional?

Así, el problema con el que nos encontramos al inicio de nuestro estudio, la falta de información precisa sobre la actividad económica de los artistas españoles en los últimos años, podía ser abordado de forma científica, ya que poseía tres características que lo hacen realmente investigable desde una perspectiva epistemológica (Buendía, Colás y Hernández, 1998):

- Es factible: puede resolverse utilizando los recursos necesarios, es decir, recurriendo a las fuentes primarias y secundarias disponibles.
- Es claro: evidencia una situación real por la que está atravesando el sector de la creación artística en nuestro país, y todo el sistema del arte que de ella depende, y pueden ser definidos sus términos de forma concreta, tanto cuantitativa como cualitativamente.
- Es significativo: no sólo resulta necesario dilucidar este problema, sino que se evidencia imprescindible para contribuir a describir posibles soluciones y a mejorar la situación actual de los artistas en España.

Por tanto, la relevancia teórica y práctica del problema planteado, su interés en la actual coyuntura del sector de la creación artística, la adecuación de este problema dentro del contexto artístico contemporáneo como centro de las relaciones entre los distintos agentes que lo componen, nos permiten plantear una hipótesis empírica que pudiera comprobarse a tenor de los datos obtenidos, y permiten también formular unas variables objeto de medición de manera operativa y precisa.

2.3.- Planteamiento de la hipótesis

Partimos de una definición de hipótesis que la plantea como una solución o suposición anticipada al problema planteado anteriormente y que es objeto de nuestra investigación (Muñoz, 1998), una conjetura o especulación provisional que nos conducirá, mediante el proceso de investigación científica, a dilucidar una posible solución a dicho problema. A la hora de plantear la hipótesis de nuestro estudio y de someterla a una contrastación empírica (Rosenthal y Rosnow, 1984), atravesamos un proceso que constó de varias etapas:

1. La impresión inicial de la evolución que el mercado del arte estaba atravesando, que nos llevó a formular las preguntas antes indicadas, nos hacía pensar en una situación adversa para los artistas, dada la contracción que nuestro mercado estaba experimentando desde el inicio de la crisis en 2008. Ello, motivado por la propia observación de la situación actual y por la comparación con la situación del mercado en el periodo anterior a 2008, a partir de la propia experiencia profesional de la autora, nos llevó a concebir la existencia de cambios significativos, difíciles de explicar sin profundizar en sus características y sin datos fehacientes.
2. Partiendo de esta idea, nos planteamos no sólo la plausibilidad de la resolución de este problema, sino sobre todo su necesidad como vía para una definición más específica de problemas adyacentes o secundarios, igualmente determinantes de la actual situación del sector.
3. Finalmente, llevados por la observación inicial de los datos y por la revisión de la literatura existente, y tras un análisis previo del material hasta entonces en nuestras manos, nos planteamos desarrollar nuestra investigación con el fin de determinar si dicho planteamiento inicial era verdadero o falso, y delimitamos los objetivos a perseguir mediante nuestro estudio.

De este modo, concluimos en la formulación de una hipótesis de trabajo que se pudiera comprobar de forma empírica, identificando las variables y el tipo de relación que se establece entre ellas y que constituyen la base de nuestra **hipótesis principal**: la actividad de los artistas en nuestro país ha sufrido cambios significativos en los últimos años que han mermado su capacidad económica y han provocado una modificación de las circunstancias en las que desarrollan su actividad profesional, a la vez que todo el sistema del arte contemporáneo en España se ha visto alterado.

Nuestra hipótesis, de esta forma, se desdobra en **tres hipótesis secundarias**:

1. La mayoría de los artistas españoles no es capaz de mantener su actividad artística como principal fuente de ingresos, por lo que debe disponer de fuentes alternativas que le permitan subsistir. Incluso en el caso de los artistas cuya principal o única actividad profesional es la artística, la venta de obras se ha reducido hasta tal punto que sus ingresos deben proceder de otras actividades como la docencia.
2. Los artistas jóvenes, “nacidos” profesionalmente durante la crisis y que no han conocido, por tanto, la situación de mayor bonanza económica en las décadas anteriores, plantean ciertas novedades en su relación con los distintos agentes del mercado y del sistema del arte, que parten de su dominio de determinadas estrategias de comunicación, difusión y gestión de su carrera artística, y que los convierten en nuevos agentes dentro del sector.
3. Existe un perfil de artista resiliente que ya desarrollaba satisfactoriamente su actividad en los años anteriores a la actual crisis y que, habiendo sufrido el menoscabo que supone el cierre de sus galerías de referencia y el descenso significativo en sus ingresos, ha sabido reconducir su carrera y sobrevive, por tanto, gracias a la actividad artística.

No obstante, en el propio planteamiento de nuestra hipótesis éramos conscientes de que el grado de certeza total no está nunca garantizado, y que mantendríamos una cierta incertidumbre ante la constatación de la realidad del sector artístico a tenor de los datos que aportase nuestra investigación. Por ello, y con la intención de disminuir la posibilidad de error y minimizar la aparición de una hipótesis nula, inconclusa o irrelevante, nos planteamos la necesidad de que la prueba estadística sobre la que apoyáramos nuestra investigación partiese de una muestra numerosa de artistas activos en nuestro país que abarcase una muestra lo bastante amplia como para resultar representativa de la situación del sector, lo que nos permitiría obtener valores significativos para nuestro estudio.

2.4.- Justificación y objetivos

Como hemos visto anteriormente, el mercado primario de arte contemporáneo en nuestro país se ha centrado principalmente en la actividad desarrollada por las galerías de arte en cuanto a la exposición y venta de la obra de los artistas, a la participación activa de los galeristas en su producción y difusión, la asistencia regular a ferias de arte nacionales e internacionales, el favorecimiento del coleccionismo particular y corporativo, y el fomento de la crítica y el discurso comisarial. Durante la segunda mitad del siglo XX era habitual que la relación que se establecía entre los artistas y las galerías implicara un cierto grado de exclusividad (Montero y Oreja, 2007). El artista producía, y dejaba en manos del galerista o, en determinadas ocasiones, del marchante o intermediario, tanto la gestión comercial derivada de la exposición y venta de su obra como las labores de comunicación y la gestión de marketing de su carrera artística. La relativa seguridad frente a la venta de la obra hacía que los galeristas tuvieran un alto grado de libertad a la hora de manejar comercialmente la obra de los artistas, y éstos confiaban en la buena práctica de sus galeristas y marchantes de confianza como gestores de su principal fuente de ingresos.

Por tanto, la principal justificación de nuestro estudio radica en la necesidad de que exista en nuestro país un análisis en profundidad de la actividad económica de nuestros artistas y las condiciones en las que están viviendo la actual difícil situación económica que soporta nuestro sector artístico. El hecho de elaborar este estudio a partir de la principal fuente primaria, los propios artistas, y de partir de los datos obtenidos por un grupo de artistas tan amplio que sobrepasa el millar, procedentes de todas las comunidades autónomas, condiciones, formación, actividad, trayectoria, nos aporta una visión muy completa que no solamente nos permite analizar las condiciones económicas de la actividad artística en la actualidad y su relación con los agentes del mercado, sino que nos dará las herramientas, además, para plantear una serie de propuestas que ayuden a mejorar esta situación y sentar las bases de relaciones más positivas en el medio y largo plazo.

Así, partiendo de las reflexiones anteriores y de los resultados esperados con nuestra investigación, este estudio se planteaba una serie de metas, que se detallan a continuación:

- **Objetivo general:** investigar en qué situación económica se encuentra el artista en la actualidad, en qué condiciones desarrolla su actividad, cómo ha evolucionado la relación del artista con los distintos agentes del sistema y del mercado del arte en las últimas décadas, y qué previsión a corto y medio plazo podemos augurar a partir de esas nuevas vías que el artista actual está descubriendo y desarrollando.
- **Objetivos específicos:**
 - Definir los pormenores de la actual situación económica del artista español, en qué condiciones vive y trabaja y cuál es su capacidad para sobrevivir gracias a la actividad artística.
 - Analizar cómo y en qué medida han cambiado las relaciones del artista con el mercado del arte y con otros agentes del sistema, no generadores directos de ingresos, pero determinantes en su posicionamiento y evolución.
 - Caracterizar el perfil del artista emergente como un elemento nuevo y determinante en el sistema del arte.
 - Estudiar en concreto la figura del artista resiliente que, tras sufrir un importante deterioro de su situación económica debido a la actual crisis, ha sabido reorientar su carrera y sus estrategias de relación con el mercado para seguir viviendo de su actividad artística.
 - Dibujar una cartografía o tipología de los diferentes perfiles de artistas a partir de un abanico amplio de ejemplos concretos, que nos permita contextualizar su actividad y resultados en el panorama actual.

2.5.- Primera aproximación a los datos: fase experimental

2.5.1.- El planteamiento del estudio

El inicio de nuestro estudio sobre la actividad económica de nuestros artistas y sobre en qué grado estaban siendo afectados por la crisis económica comenzó entre 2014 y 2015, de resulta

de un primer estudio sobre la incidencia de dicha crisis en el mercado español y la aparición de nuevos modelos de negocio entre las galerías españolas⁸. La observación de cómo determinadas dinámicas estaban cambiando en el mercado español del arte nos llevó a plantearnos cómo era percibida la situación del sector en ese momento. La revisión de la literatura⁹ nos hizo evidente la necesidad de actualizar y completar los datos existentes, anteriores al inicio de la crisis, y basarnos en concreto en la fuente primaria por excelencia, que serían los propios artistas. En este momento del proceso, planteamos la primera hipótesis de nuestro estudio, ya mencionada en el capítulo anterior. Para confirmar o rebatir dicha hipótesis planteamos esta primera toma de contacto con el sector, una primera aproximación al problema, un *work in progress* que se desarrolló a lo largo del segundo trimestre de 2015 y que se llevó como ponencia al congreso de Oporto de Noviembre del mismo año. Este estudio preliminar se desarrolló siguiendo una metodología cualitativa que nos permitiera analizar los datos aportados por un grupo de 20 artistas en activo seleccionados previamente, a modo de prospección que nos permitiese tener una idea global que refrendase nuestra hipótesis. Entre ellos, se contactó no sólo con artistas emergentes en la primera fase de su carrera, que aportaron información sobre cómo entran en contacto con las nuevas galerías y los nuevos modelos de negocio que estas desarrollan, materia que como hemos mencionado centró nuestra comunicación en el VI Workshop sobre Economía y Gestión de la Cultura de 2014, sino que también se tuvo acceso a la información aportada por artistas consolidados, con un punto de vista muy interesante sobre la evolución a la que nos estamos refiriendo, cuya repercusión en la última década les ha afectado de forma significativa condicionando su actividad comercial y productiva en la actualidad. De los datos aportados por los artistas se hizo una aproximación cuantitativa en ciertos aspectos que fue ampliada con un método de indagación cualitativo en mayor profundidad, que nos permitió identificar los actuales problemas, demandas y necesidades de los artistas respecto de los agentes del mercado con quienes mantienen relaciones comerciales, así como la naturaleza de las mismas en comparación con las de décadas pasadas. Ello nos llevó a sacar unas primeras conclusiones evaluativas sobre la actual situación y a detectar la necesidad de ampliar dicho estudio para llegar a conclusiones más detalladas y profundas.

2.5.2.- La selección de los artistas

A la hora de seleccionar a los artistas que serían objeto de nuestro estudio, en primer lugar se pensó en aquellos sujetos que habían conocido el mercado antes y durante la actual crisis económica, y que podían darnos una opinión muy exacta de los cambios significativos que venimos percibiendo en esta última década y nos han motivado a reflexionar sobre ello¹⁰. Pero

⁸ Sobre este tema, la autora presentó en Noviembre de 2014 la ponencia *Mercado del arte y resiliencia: nuevos modelos de negocio en galerías españolas* en el VI Workshop en Economía y Gestión de la Cultura, organizado en Madrid por la ACEI. Como continuación de la mencionada ponencia, en Noviembre de 2015 presentó en el VII Workshop en Economía y Gestión de la Cultura celebrado en el Politécnico do Porto, Oporto (Portugal) otra ponencia titulada *Artistas y resiliencia: la evolución en las relaciones comerciales entre artistas y galerías de arte*, que aborda algunas de estas cuestiones.

⁹ Parte de las fuentes a las que se hace referencia en el capítulo 3, fundamentalmente los estudios e informes anteriores a 2015, fueron consultados en esta primera fase experimental, lo que conformó la primera revisión de la literatura para la presente investigación, cuya profundización ha continuado en los años siguientes.

¹⁰ Queremos, en este punto, de nuevo dar las gracias a todos los artistas que han participado en este estudio, sobre todo por la confianza y el entusiasmo depositados en nuestro proyecto, por su desinterés

no contentos con analizar la situación de estos artistas, digamos, media carrera o *mid-career*, por utilizar un término habitual a nivel internacional, nos aproximamos también a distintos artistas jóvenes o emergentes, activos en el mercado durante los últimos años. Algunos de ellos han “nacido” al mercado durante la crisis, otros empezaron su relación con galerías en los años previos y han ido desarrollando su carrera ya dentro de la situación actual, adaptándose a las nuevas condiciones que el mercado planteaba, en ocasiones con éxito, en otras no tanto. En esta primera fase del estudio se contactó sólo con artistas en activo, aunque habíamos podido constatar el elevado número de artistas cuya actividad expositiva se había visto reducida al máximo al haber visto ralentizada disminuida o directamente cesada la comercialización de su obra, aunque en ocasiones su producción artística continúe.

El espectro de artistas contactados ascendió a 20, de los que un 60%, doce de ellos, son artistas media carrera, y el 40% restante, ocho, son artistas emergentes. Se eligió esta relación porcentual dado que consideramos que actualmente, en la cartera de artistas de la mayoría de galerías, si nos basamos en datos obtenidos directamente de los galeristas¹¹, esta es la relación que habitualmente se mantiene entre artistas media carrera o reconocidos y artistas emergentes o noveles. Esto nos permitió acercarnos lo más posible a la actual situación que queremos reflejar en nuestro estudio. El ámbito geográfico de origen de estos artistas se extiende a la mayor parte de España (seis comunidades autónomas), incluyendo a artistas afincados temporalmente fuera de nuestro país pero activos en nuestro mercado. En la mayoría de los casos, durante los últimos años los artistas consultados habían expuesto y comercializado sus obras con galerías foráneas.

2.5.3.- La encuesta

Entre los diferentes métodos científicos de investigación cuantitativa para la obtención de datos, la encuesta es una de las más usuales y qué más ha evolucionado en los últimos años, adaptándose a las condiciones sociales de hoy y al uso de las nuevas tecnologías (Lorca, Carrera y Casanovas, 2016). Por tanto, tras haber seleccionado la muestra de artistas anteriormente descrita, se planificó que nuestra recopilación de datos seguiría esta metodología, administrándose vía correo electrónico nuestra encuesta al grupo de artistas seleccionados y analizando los datos aportados posteriormente. De esta forma, se mantendría el rigor de la respuesta directa procedente del artista, implementándolo con las ventajas de eficiencia y eficacia de la administración por internet (Castañeda y Luque, 2004), y la discreción entre artista y encuestadora en la respuesta de temas de índole sensible como son los datos sobre la actividad económica (Kreuter, Presser & Toureangeau, 2008).

al ofrecer una información tan valiosa de su actividad, y por su lucha continua para hacer llegar el arte a la sociedad. Sin los artistas, no existiría el mundo del arte.

¹¹ Todos los galeristas consultados en los dos últimos años sobre este respecto pertenecen a alguna de las asociaciones de galerías existentes tanto a nivel local o autonómico (ArteMadrid, LaVAC, Art Barcelona...) como a nivel nacional (Consortio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo). La pertenencia de los galeristas consultados a dichas asociaciones nos ha parecido pertinente, no sólo por el grado de compromiso con el mercado que implica, sino porque su relación estrecha con otros galeristas y agentes del sector a través de las asociaciones proporciona, a nuestro parecer, una información primaria muy completa y realista de la situación actual del sector, información que ha enriquecido todas las conversaciones que a lo largo de los años hemos mantenido.

Teniendo en cuenta las principales características de la relación entre artistas y agentes del mercado, y una vez detectados, como hemos visto, una serie de cambios en las circunstancias sobre las que se basa dicha relación, se confeccionó la encuesta de ocho preguntas abiertas, orientadas a que, tanto los artistas establecidos en el mercado como los jóvenes creadores, pudieran ofrecer no sólo un punto de vista sobre cuál es su actual relación con galeristas y marchantes, sino sobre la situación en general desde su actividad profesional.

En primer lugar, nos sorprendió ver cómo había una clara diferencia de apreciación de la situación actual según nos dirigiáramos al grupo de artistas media carrera o a artistas emergentes. El empeoramiento de la situación general del mercado era más plausible para los artistas con una trayectoria consolidada, que habían disfrutado de los años de relativa bonanza durante la década de los 90 y primera del siglo XXI, y el descenso en el nivel de ventas a partir de 2008. Ellos también se mostraban más sensibles a las diferencias entre aquellas galerías de los veinte años precedentes respecto de las nuevas galerías abiertas ya en época de recesión, con nuevos modelos de negocio y distintas condiciones comerciales con sus artistas de referencia. Sin embargo, encontramos artistas consolidados que habían adaptado su *modus operandi* a las nuevas circunstancias en estos últimos años, y aquí es donde encontramos las únicas respuestas optimistas ante su personal situación en el mercado. Podemos definir entre estos creadores al perfil de artista resiliente que ha sido capaz de sobreponerse ante esta situación adversa. Por el contrario, los artistas más jóvenes, siendo como son más versátiles y más conscientes de la situación general, se mostraron bastante más optimistas de entrada, apreciando su evolución paulatina como el proceso natural por el que ha de pasar su carrera. Vimos, por tanto, una cierta polarización en la apreciación manifestada por los artistas consultados, lo cual no nos sorprendió. De hecho, antes de nuestro estudio contábamos con que así fuera, y los datos recogidos en las encuestas corroboraron nuestra hipótesis. A continuación, analizaremos una por una las respuestas obtenidas en función de los perfiles de artistas consultados.

1.- Desde 2008, o desde que la crisis económica actual ha empezado a manifestarse en el mercado del arte, ¿consideras que tu relación con el mercado, con galerías y marchantes ha cambiado?

Al introducir el concepto “cambio” en esta pregunta, lógicamente sabíamos que quienes más notarían dicho cambio serían, como hemos dicho, los artistas con trayectoria en el mercado. En efecto, entre los artistas encuestados, el 100% de los artistas media carrera es sensible a dicho cambio, aunque de formas diferentes. Sólo el 10% de ellos manifiesta que no sufre directamente dichos cambios, ya que mantiene una relación estrecha con determinadas galerías y marchantes, y consigue que los nuevos contactos se basen en condiciones similares. Pero este caso se reduce, como vemos, a muy pocos artistas. El 90% restante de los media carrera mencionan dificultades derivadas del cierre de sus galerías de referencia y del retroceso en el nivel de ventas, lo que influye negativamente en su relación con el mercado. Los artistas más jóvenes notan menos estos cambios y se adaptan mejor a la situación que se presenta en cada caso. Según su nivel de implicación en el mercado, pueden considerarlo como un aliciente o como un inconveniente. En este caso, las respuestas de los artistas jóvenes se han decantado al 50% por ambas opciones.

2.- ¿Consideras que actualmente es más difícil establecer relaciones duraderas con galerías y marchantes?

En esta pregunta, las respuestas han sido más homogéneas. Casi con unanimidad, tanto los artistas de más edad como los más jóvenes han notado la dificultad de establecer contactos a medio o largo plazo con galeristas, siendo conscientes de que la inseguridad del mercado provoca la inseguridad de dichas relaciones. Sólo en dos casos, el 10% de los consultados, uno de cada grupo de edad, los artistas han manifestado que, si las expectativas de venta y de demanda de la obra del artista son óptimas para la galería, es posible cerrar acuerdos duraderos y diseñar estrategias a medio o largo plazo.

3.- ¿Crees que en estos últimos años, debido al retraimiento general del mercado español, las galerías son más selectivas a la hora de elegir con qué artistas trabajar?

También en este caso, las respuestas han coincidido casi al 100%. Por lo general, los artistas consideran que las galerías se han vuelto más selectivas ya que necesitan rentabilizar en lo posible cada exposición. Sólo un 20% de los artistas, en su mayoría jóvenes, han declarado que los galeristas más jóvenes son también más abiertos o arriesgados al seleccionar los artistas con los que trabajan. El factor riesgo se ha mencionado en varias ocasiones, tanto por parte del galerista que comienza una relación con un artista nuevo, como a la inversa. Pero es también significativo que prácticamente la totalidad de los artistas ha manifestado que, ante el descenso de la demanda y el alto número de artistas interesados en desarrollar su actividad dentro del mercado, es imprescindible mantener el nivel de exigencia en la propia obra de arte y la coherencia en la carrera profesional del artista.

4.- ¿Mantienes alguna relación estable con alguna galería desde hace más de siete años, es decir, desde antes del comienzo de la crisis?

De nuevo encontramos una pregunta más dirigida a artistas activos en periodos más largos de tiempo, aunque algunas respuestas de artistas jóvenes son también significativas. El 60% de los artistas encuestados mantienen al menos una galería de referencia desde antes del inicio de la crisis, tanto artistas jóvenes como maduros. Muchos hacen notar el cierre de sus galerías, como ya hemos mencionado. El 40% restante, bien porque ha sido éste su caso, o porque no han llegado a establecer relaciones duraderas con ninguna galería, han respondido de forma negativa.

5.- En estos últimos siete años, ¿has empezado a desarrollar labores de comunicación o difusión de tu obra, labores que anteriormente realizaran tus galeristas o marchantes?

Ante esta pregunta, las respuestas han variado mucho más. Entre los artistas media carrera, es habitual que destaquen, como uno de los cambios más notables, el hecho de que las estrategias de comunicación, tanto presencial como *online*, dejen de estar en manos de las galerías, ya sea motivado por esa diferente relación galerista-artista de la que venimos hablando, ya sea por un menor compromiso de las galerías con las que trabajan, o ya sea también porque los artistas más jóvenes vienen marcando la pauta y definiendo cómo quieren desarrollar dichas estrategias de comunicación. El auge de la comunicación 2.0 ha motivado que, en ocasiones, la difusión de las actividades artísticas recaiga en los propios creadores, como ha manifestado el 55% de los encuestados mientras que, del 45% restante, las opiniones varían. Algunos artistas media carrera consideran que su labor de comunicación es aproximadamente la misma que en años anteriores, pero mantienen una buena actividad profesional en redes sociales. Consideramos

que muy posiblemente estos artistas no sean conscientes aún de las posibilidades que ofrecen las redes sociales como canal de difusión, y que sin duda tienen. Sólo el 10% de los artistas maduros declara haber tomado las riendas de su comunicación profesional con buenos resultados a partir de unas estrategias diseñadas por ellos mismos. Por el contrario, los artistas jóvenes, mucho más seguros de la influencia de mantener el control de su *branding* en el ámbito 2.0, son también más reservados a la hora de compartir labores de comunicación con los agentes del mercado con los que trabajan. En ocasiones han declarado la necesidad de una sintonía entre ellos y sus galeristas en términos de comunicación, pero también han mantenido su interés por seguir manteniendo el control de su imagen y de la de su obra.

6.- Durante los últimos siete años, ¿has rechazado trabajar con alguna galería o marchante porque sus condiciones o acuerdos habían cambiado respecto de años anteriores?

Casi al 90%, los artistas contactados han declarado no haber rechazado ofertas de galerías en estos años. Sin embargo, todos ellos han apostillado un hecho relevante, y es que ha habido ocasiones en las que la oferta para exponer iba asociada a condiciones leoninas, inaceptables por parte de los artistas. Este tipo de respuesta se ha referido a galerías y ferias desconocidas anteriormente por ellos o con las que no habían tenido relación antes. Esto nos lleva a pensar que con las galerías de referencia, si bien como vemos pueden haber cambiado determinadas condiciones (comisiones, reparto de gastos, número de exposiciones, asistencia a ferias, etc.), dichas modificaciones se consensúan en beneficio de ambas partes, lo que permite que, como hemos visto en la respuesta a la pregunta 4, se sigan manteniendo dichas relaciones a pesar de la crisis.

7.- ¿Consideras que tu situación laboral/económica, respecto a tus ingresos por la comercialización de la obra de arte, ha cambiado en estos últimos siete años? ¿A mejor o a peor?

De nuevo nos encontramos que, mayoritariamente, los artistas con una trayectoria más o menos larga en el mercado son los que más han notado el descenso en su nivel de ingresos por la comercialización de la obra de arte, hasta el punto de que dentro del 40% de los artistas que han declarado que su situación está yendo a mejor, el 75% son artistas jóvenes y el 25% restante son artistas media carrera, precisamente los mismos que habían declarado anteriormente estar tomando las riendas de su carrera, adaptarse a la situación, buscar mercados alternativos y afianzar su control sobre su propia comunicación. En el caso de los artistas jóvenes, la evolución natural de su carrera al amparo de la misma evolución del mercado, hace que su capacidad para generar ingresos mediante la comercialización de su obra vaya poco a poco a mejor.

8.- ¿Crees que tu control sobre tu obra, sobre tu imagen como artista y sobre tu actividad en el mercado ha cambiado en estos años? ¿Crees que mantienes más control sobre estos aspectos, menos o el mismo?

Una vez más, creemos que la apreciación de los artistas sobre su influencia en la definición de su imagen es apreciada de formas diferentes según los casos. Los artistas media carrera, por lo general, como comentábamos respecto de la pregunta 5, consideran que su control sobre su imagen se ha mantenido estable antes y después de la crisis, es decir, en periodos en los que las estrategias de comunicación, difusión, captación de clientes y de nuevas galerías eran llevadas a cabo por sus galerías de referencia, y en momentos como el actual, en que buena parte de

esas labores las realizan ellos mismos. Consideramos que el hecho de controlar dichas estrategias es significativo y, de hecho, la totalidad de los artistas jóvenes, el 40% de nuestro espectro, ha declarado mantener el control total sobre su obra y su actividad, consensuado con las galerías con las que trabaja. A este 40% formado por los artistas jóvenes hay que añadir un 10% de artistas maduros que, igualmente que indicábamos antes, llevan las riendas de la actividad económica en su carrera y son conscientes del control que mantienen sobre la gestión de su imagen y de su obra,

2.5.4.- Las conclusiones

De los resultados obtenidos a través de las respuestas formuladas a nuestra encuesta, de las largas conversaciones con artistas y con galeristas y de los datos que arroja la actividad de nuestro mercado del arte en la actualidad, sacamos algunas conclusiones que se presentaron en el mencionado congreso de Oporto en 2015 (Pérez Ibáñez, 2015), conclusiones que en ese momento consideramos que, con fortuna, nos deberían ayudar a optimizar tanto el trabajo de unos como de otros y a mejorar las expectativas de ambos:

- Hay una cierta brecha generacional entre artistas con una trayectoria en el mercado anterior a la actual crisis económica global, y los artistas más jóvenes que se han incorporado o se están incorporando al mercado ya en época de cambios. Esta brecha se acentúa cuando percibimos que las dinámicas y la actividad de los artistas media carrera no siempre se adecúan a las nuevas circunstancias de nuestro mercado, por lo que acusan el detrimento de sus resultados de forma más acusada que los artistas jóvenes, más versátiles y conscientes de que parte de la iniciativa de los nuevos cambios ha de salir de su forma de adaptarse a esta situación y de condicionar los cambios a su favor.
- Hay un perfil de artista, por tanto, nuevo que tiene su origen en los últimos años y en las circunstancias actuales, que se ha convertido en prescriptor del mercado, que controla sus canales de difusión y comunicación, que determina con qué agentes del mercado quiere trabajar y en qué circunstancias, y que, en muchos casos, es quien sienta las bases de las relaciones económicas con galerías y marchantes. No sólo encontramos este nuevo perfil de artista en la generación más joven, sino que algunos artistas maduros han sabido redirigir su estrategia, reorientar su actividad artística hacia esos mercados más receptivos o con mayor demanda, y obtener muy buenos resultados. La relación con los agentes del mercado sigue activa, pero se asocia a un modelo de gestión mixta que permita a dichos artistas adaptarse a distintas circunstancias según las demandas y necesidades del mercado, manteniendo el control sobre su imagen y sobre su producción.
- Detectamos también en los artistas la necesidad de conocer a fondo las herramientas de gestión de su carrera para poder optimizar a su vez las relaciones contractuales que se establezcan con diferentes agentes del mercado. Contra la tendencia en determinados agentes, ya sean galerías o ferias, de considerar al artista como una fuente de ingresos, la mejor defensa que éste puede presentar es un conocimiento profundo de sus derechos, tan profundo como el de sus deberes, y dotes de asertividad que les permitan mantener su actividad sin menoscabo alguno.

En definitiva, las conclusiones a las que llegamos tras esta primera toma de contacto con los artistas nos reafirmaron en la hipótesis inicial y nos permitieron plantearnos la necesidad de profundizar en el estudio, diseñar un plan de investigación más ambicioso y adoptar una metodología que nos aportase los datos necesarios para responder en detalle las preguntas de investigación que mediante la observación y mediante esta fase inicial de la investigación nos estábamos planteando.

2.6.- Segunda aproximación a los datos: trabajo de campo

2.6.1.- El artista como fuente primaria fundamental para nuestro estudio

Como hemos manifestado anteriormente, ha sido fundamental en nuestro proceso de investigación contar con el aporte directo de los artistas como fuente principal de información sobre su actividad y sobre sus relaciones con los distintos agentes del sector, cuyos cambios han sido determinantes, como veremos a lo largo de este trabajo, para el sector profesional de la creación artística en España. Ya hemos mencionado las teorías de Thomas Kuhn (1971) que sugiere la necesidad de aplicar un giro de paradigma metodológico que nos permita adecuar los cambios producto de factores externos sociológicos, económicos, sociales o políticos con un cambio en la metodología de investigación que apliquemos a nuestro estudio para analizar la situación de este sector. Así, recordando de nuevo el enfoque de Arnold (2006) y los planteamientos de Glasser y Strauss (1967) y de Reason y Rowan (1981), hemos combinado las metodologías aplicadas para conseguir de este modo una aproximación más completa, profunda y detallada a la problemática planteada anteriormente. Así, este planteamiento multimetodológico nos ha permitido contrastar de forma continua con los propios artistas los datos que se iban obteniendo, tanto en la primera fase experimental como en los sucesivos encuentros que mantuvimos en los meses siguientes y que detallaremos a continuación. Así, de forma abierta y directa, las hipótesis que nos planteamos desde un inicio fueron siendo refrendadas por la información que los artistas nos aportaban en cada encuentro, y nos planteábamos nuevos enfoques y perspectivas a los problemas de los que partíamos. En ocasiones, estos encuentros fueron especialmente fértiles, pues nos ayudaron a centrar nuestra atención en detalles propios de la actividad artística con los que no habíamos contado y que serían incorporados a nuestro estudio. La metodología utilizada en todos estos casos fue la del grupo de discusión con observación participativa del moderador¹², y se siguieron en cada caso las fases, basadas en las propuestas por Morse (1994) para la investigación cualitativa, desde la

¹² Sobre la metodología cualitativa en investigación social, y específicamente sobre los grupos de discusión y la investigación-acción participativa como método de recolección de datos, que se articulan mediante grupos sociales de individuos seleccionados en función de determinados parámetros, a quienes se exponen cuestiones que generen situaciones conversacionales y discursos que serán posteriormente analizados e interpretados, ha sido en las últimas décadas objeto de profundo estudio. Para nuestra investigación, hemos partido de diferentes fuentes, desde los primeros planteamientos en profundidad (Gil Flores, 1993) hasta las referencias más recientes (Martí, 2017). En todos los casos hemos partido de grupos en los que los individuos participantes comprendían un espectro variado de tipos dentro de nuestro campo de estudio, y hemos desarrollado la discusión a partir de las preguntas planteadas en nuestra fase experimental. Las conclusiones a las que hemos llegado en todos nuestros grupos de discusión han servido para enriquecer, corroborar y definir nuestras hipótesis iniciales.

fase de reflexión y planteamiento, entrada y trabajo de campo con recogida de datos, hasta el análisis de los datos y redacción de conclusiones.

A lo largo de nuestra investigación, tuvimos varias ocasiones para contrastar con artistas y con otros agentes del sector tanto nuestras hipótesis iniciales como los datos que habíamos recopilado en la fase experimental. En cada una de dichas ocasiones, se utilizaron las mismas ocho preguntas de nuestra fase experimental para desarrollar coloquios de diversa índole que nos permitieran seguir recopilando información sobre la apreciación de los artistas respecto de su actual situación.

2.6.2.- Los Encuentro de Arte en Genalguacil 2016

La localidad malagueña de Genalguacil convoca, desde 1994 y con carácter bienal, unos encuentros de artistas contemporáneos que permiten, durante la primera quincena de Agosto, la convivencia de grupos de 10 artistas que desarrollan un proyecto de creación artística y una o varias obras que serán alojadas y custodiadas en el pueblo, ya sea en el espacio público o en el Museo de Arte Contemporáneo Fernando Centeno López, que lleva el nombre del alcalde que generó estos encuentros. La relación de Genalguacil con el arte contemporáneo se ha fortalecido durante estos más de veinte años, hasta el punto de que el nombre de esta pequeña población serrana está intrínsecamente vinculado a la creación artística. Durante los encuentros celebrados en 2016, invitados por el alcalde, Miguel Ángel Herrera, tuvimos ocasión de participar en una mesa de debate con los artistas allí convocados, presentando algunos de los primeros resultados de nuestro estudio, cotejándolos con los artistas residentes y conociendo de ellos aspectos relevantes de su actividad y de su situación.

Entre los artistas que participaron en esta XXIII edición de los encuentros había una variedad notable de trayectorias y experiencias, desde los más veteranos y reconocidos en el panorama del arte contemporáneo, como Juan del Junco o Isidro López-Aparicio, varios artistas media carrera de interesante proyección nacional e internacional como Jesús Zurita, Fernando M. Romero o Miguel Moreno Carretero, hasta los más jóvenes en proceso de abrirse camino en el panorama como Elsa Paricio, Luz Prado o Jesús Madriñán. Las dos jornadas que pasamos en Genalguacil junto con los artistas se centraron en el desarrollo de una mesa de debate en la que se siguió una metodología de grupo de discusión, partiendo de las preguntas utilizadas ya en nuestra fase experimental y desarrollando el diálogo posterior hasta llegar a unas conclusiones que se tendrían en cuenta a la hora de ratificar nuestras hipótesis.

Cabe destacar que uno de los factores más interesantes que este debate con los artistas de Genalguacil aportó a nuestra investigación fue el encuentro con Jesús Zurita. El perfil de este artista, su trayectoria en los últimos diez años de actividad, el menoscabo que sufrió su carrera en los primeros años de la crisis, al ver cerrarse todas sus galerías de referencia, y la actitud de profesionalidad y compromiso al mantener su actividad creativa a pesar de estas circunstancias, reorientar sus expectativas profesionales en busca de nuevas galerías con las que establecer vínculos sin perder el rigor en su trabajo, nos hizo ver en él un tipo de artista resiliente, capaz de

sobreponerse a pesar de las difíciles circunstancias. Eso nos llevó a realizar una entrevista en profundidad con él, que incluimos en nuestra investigación (Anexo 4)¹³.

La entrevista a Jesús Zurita surgió como una forma idónea de profundizar en la situación de un perfil concreto de artista, cuyas circunstancias estábamos buscando en nuestra investigación, y que se nos reveló como un ejemplo interesante de artista resiliente. En esta primera entrevista se diseñó un modelo metodológico cualitativo de entrevista estructurada y dirigida con respuestas abiertas (Sampieri, 2004; Castro Posada, 2001; García Jiménez, Gil Flores y Rodríguez Gómez, 1999) que hemos utilizado posteriormente en otras entrevistas a artistas españoles de muy diferente trayectoria, ámbitos de trabajo, edad, formación, que está previsto compongan una suerte de Cartografía de Artistas, de nuevo una fuente primaria fundamental para conocer la realidad en la que se desarrolla su actividad y la evolución que ésta ha sufrido en la última década. Este proyecto no se considera parte de la presente tesis doctoral, aunque está íntimamente relacionado con la actual investigación que ahora presentamos, y es una de las derivaciones posteriores que esperamos acometer en un futuro próximo. Por tanto, evitando crear confusión ante un trabajo en proceso, hemos optado por no incluir el resto de entrevistas realizadas que habrán de completarse próximamente, y añadir a esta investigación sólo la de Jesús Zurita, ya que consideramos que nos aporta una visión muy completa del perfil de artista resiliente, y nos permite ejemplificar el tipo de metodología y de resultados previstos en la posterior Cartografía de Artistas.

2.6.3.- Talking PIIGS en la Fundación Sandretto Re Rebaudengo de Turín

A nivel internacional, nuestro estudio también tuvo cierta repercusión desde el inicio, y se incluyó en el contexto de diferentes estudios que otros países europeos y americanos están realizando sobre la realidad de este sector. Ya durante el proceso de elaboración de conclusiones, antes de la publicación de nuestro estudio, fuimos invitados a la Fundación Sandretto Re Rebaudengo en Turín, Italia, en Noviembre de 2016, a presentar un avance de los resultados que hasta entonces se habían ya analizado en el programa de las jornadas *PIIGS, An alternative Geography of Curating*, lo que permitió comparar y contextualizar la situación de los artistas españoles con la de otros países europeos como Italia, Irlanda, Portugal y Grecia. Esta fue la primera presentación internacional de nuestro estudio, a la que seguirían dos más posteriores a la publicación de nuestras conclusiones. *Talking PIIGS*, las jornadas de discusión y debate que, al hilo del proyecto curatorial, dieron cita a teóricos, críticos, economistas, comisarios, investigadores y artistas de los cinco países participantes, se planteaba como “una reflexión sobre la crisis económica en Europa mediante el análisis de sus resultados en el ámbito artístico y cultural, y los cambios desencadenados en las prácticas curatoriales”¹⁴. La participación en estas jornadas de un abanico tan amplio de profesionales del sector, todos ellos especialistas en aspectos laborales, legales y tributarios de los artistas en cada país, permitió un intercambio de experiencias y opiniones muy rico en matices, siempre con el contexto de la precariedad del trabajo artístico. Este encuentro permitió contraponer proyectos de interesante

¹³ Volveremos a nuestro proyecto de desarrollo de una amplia Cartografía de Artistas cuando acometamos las futuras actuaciones de esta investigación.

¹⁴ El programa completo de las jornadas, así como textos de los comisarios y expertos que se dieron cita en Turín durante esos días, incluido el nuestro, pueden aún consultarse en la web de las jornadas (PIIGS, 2016).

aparato crítico como *'Crisis explained throughout Exhibition'*, generado por los italianos Luigi Fassi y Katerina Gregos, la revista griega *South as a State of Mind* fundada por Marina Fokidis y el proyecto también griego *(In)material gestures*, que profundizaba en torno a cómo los artistas negocian nociones de poder, subversión, independencia e interdependencia a través de diferentes prácticas, la obra multidisciplinar *The performed nothing* de los irlandeses Rebecca Dunne y Eoghan McIntyre, o el discurso del economista portugués Manuel Couret Branco y su análisis en profundidad del sistema económico contemporáneo para proponer una forma de pensamiento deconstructiva, fueron el marco perfecto para introducir nuestro estudio y las conclusiones a las que, hasta el momento, habíamos llegado, en un intento no sólo por comprender las precarias circunstancias del trabajo artístico en cada uno de los países convocados, sino de apuntar nuevas estrategias que nos permitan aventurar un futuro más amable.

Simultáneamente, la celebración en esos días de la feria Artíssima en el mismo Turín, permitía no sólo aproximarnos a la situación del mercado internacional, también mayoritariamente precario y desigual, sino darnos cuenta de hasta qué punto es difícil para la mayoría de los artistas en todo el mundo, y sobre todo en el arco mediterráneo, acceder a esa sección de mercado que puede permitirse estar presente en una feria como Artíssima. La conversación que pudimos mantener con los galeristas españoles desplazados a Turín para la feria (Luis Adelantado de Valencia, ADN de Barcelona, Aural de Alicante, Rafael Pérez Hernando y Sabrina Amrani de Madrid) nos hizo evidentes las dificultades que también para ellos plantea la asistencia a ferias, y la inseguridad ante las posibles ventas que, al menos en aquella ocasión, no fueron suficientes en la mayoría de los casos como para rentabilizar el gasto ocasionado con el desplazamiento, además de la desigualdad manifestada por las galerías madrileña por la ausencia de ayudas públicas para este tipo de actividades. De nuevo, la precariedad del mercado demuestra afectar no sólo a los artistas, sino también a las galerías.

2.6.4.- Los encuentros con los artistas de Mala Fama, Noviembre y Diciembre de 2016

Mala Fama se ha convertido desde Octubre de 2016, fecha de su creación, en un espacio de bastante relevancia en el paisaje madrileño de la creación contemporánea. Como estudio compartido por varios artistas de muy diferente tipología, sirve como punto de encuentro para diversos perfiles profesionales dentro del sector, artistas, críticos de arte, comisarios y también coleccionistas y galeristas. El proyecto de Mala Fama surge de la iniciativa del artista Carlos Aires quien, con el objetivo de crear “una estructura, una comunidad artística donde, independientemente de los gustos e intereses personales, se apoye el conjunto”¹⁵. Tras una anterior experiencia compartiendo un espacio de creación con otros artistas, y en busca de un local cuyas condiciones fueran más idóneas, encontró una antigua imprenta en el barrio de Carabanchel, una zona del sur de Madrid en la que en los últimos años han proliferado los estudios artísticos de similares características, y se decidió a comprarla gracias a una subvención institucional, y a dividirla en espacios de trabajo que se pudieran alquilar a varios artistas. Uno de los aspectos que más seducen en Mala Fama es el hecho de que allí conviven todos los modos de autogestión que actualmente los artistas españoles están desarrollando, desde quienes

¹⁵ Entre los muchos artículos aparecidos en prensa en esas fechas, esta frase está extraída de Torres Sifón (2016), aunque destaca también el reportaje realizado por Javier Díaz-Guardiola para ABC Cultural (Díaz-Guardiola, 2016).

trabajan con galerías nacionales e internacionales hasta quienes aún no han entrado en el mercado galerístico y autogestionan su carrera de forma independiente, por lo que una visita a este espacio y una charla con sus integrantes es una buena toma de contacto con muy distintas realidades en el sector.

Durante los meses de Noviembre y Diciembre de 2016, en el contexto del Máster en Mercado del Arte de la Universidad Nebrija a cuyo claustro pertenecemos, tuvimos ocasión de realizar varias visitas al estudio Mala Fama con alumnos del máster. Allí, tras conocer el espacio y actividad de cada uno de los artistas del estudio, el debate quedaba abierto a la discusión sobre cómo el trabajo de cada artista tenía la repercusión deseada en el sistema y en el mercado del arte. De la mano de Carlos Aires, Ruth Quirce, Jorge García, Rafael Díaz, Alejandro Botubol, nos enfrentamos a los éxitos y fracasos con los que estos artistas conviven a diario en su actividad. En el caso de Aires, un artista media carrera que actualmente expone con galerías españolas e internacionales, como ADN y Mario Mauroner respectivamente, mantiene la necesidad de que este espacio esté abierto también a patrocinadores o a coleccionistas, que conozcan de primera mano el trabajo de los artistas sin que ello entre en contradicción con su relación con galerías. De hecho, en ocasiones se abre Mala Fama a encuentros con coleccionistas, como el realizado durante la feria ARCO de 2017, en el que las ventas que se hicieron pasaron siempre por la gestión de las galerías que les representaban. En el caso de artistas sin galería, como fue el caso a la sazón de Jorge García (cuya actividad productiva y expositiva ha crecido significativamente durante los meses siguientes, pero aún no se encuentra vinculado a galería alguna) esta actividad abierta al sistema y al mercado del arte les ofrece una gran visibilidad y la oportunidad de abrirse a nuevos mercados, conectar con comisarios o galeristas o emprender proyectos colaborativos de creación (Alejandro Botubol que, cuando visitamos Mala Fama en el otoño de 2016 estaba ligado a la joven galería Espacio Valverde, tuvo ocasión unos meses después de acceder a la galería mucho más reconocida, experimentada e internacional Ponce + Robles, una mejora importante en la proyección profesional de su carrera). De todas estas actividades, de la dificultad de simultanear la creación artística con otras actividades lucrativas, como en el caso de Rafael Díaz, médico y fotógrafo, de la necesidad de mantener abiertos todos los canales de conexión con el mercado (para Marta Corsini y Ruth Quirce, el contacto permanente con otros artistas y el paso por el estudio de profesionales del sector de todo tipo, además de la libertad de disfrutar de un espacio de producción e investigación amplio y libre, ha supuesto un gran aliciente para sus carreras), de autogestionar la venta de obra cuando escasea el contacto con galerías o cuando las exposiciones no tienen el éxito comercial deseado, y de los cambios sintomáticos que los más maduros de Mala Fama habían sufrido en su actividad con la llegada de la crisis y el cierre de sus galerías de referencia (Carlos Aires exponía antes de 2008 en Sandunga, una de las galerías que cerraron con la crisis), se habló durante nuestras conversaciones en el otoño de 2016. La participación en ellas de los alumnos del máster de Nebrija, futuros gestores del mercado y muchos de ellos también artistas, fue sumamente enriquecedora para nuestra investigación y nos ayudó a definir y a corroborar las hipótesis que nos habíamos planteado desde el principio.

2.6.5.- El trabajo de campo *a posteriori*

Tras la publicación de los datos globales de nuestra investigación y de las conclusiones a que ellos nos habían llevado, tuvimos ocasión de trasladarlos directamente a los artistas, como era nuestra intención desde un principio, no sólo para compartir con todos ellos dichos resultados

y conclusiones, agradeciéndoles su implicación y compromiso al haber formado parte del estudio, sino sobre todo para corroborarlas con ellos, si en efecto los datos aportados evidenciaban las carencias y demandas del sector, y la evolución en la práctica artística como actividad profesional.

A lo largo de 2017 y parte de 2018, realizamos numerosos viajes a diferentes comunidades autónomas y que explicamos en detalle a lo largo de los capítulos 5 y 6, incluyendo la segmentación de los datos aportados por los artistas de cada comunidad y un análisis del contexto del sistema del arte a nivel autonómico que nos permitiera comprender los resultados obtenidos y las conclusiones sacadas. En ellos tuvimos ocasión de contemporizar con artistas, colectivos artísticos, asociaciones profesionales, galeristas, coleccionistas, críticos y comisarios, instituciones públicas y privadas, que nos aportaron mucha información de primera mano sobre su situación, sus vicisitudes y la evolución del mercado y de la actividad artística en la última década. Estas experiencias además de enriquecernos en lo personal, social y profesional con el aporte directo del artista en cada región, principal fuente primaria de nuestra investigación, como venimos indicando, nos dio numerosas e inestimables pistas para corroborar lo que nuestras hipótesis iniciales planteaban y para reafirmarnos en nuestra tesis.

2.7.- Diseño de la investigación

2.7.1.- Población y muestra. Método de muestreo

El siguiente paso consistió en definir la muestra que habría de ser objeto de nuestro estudio. Como ya hemos desarrollado, ésta no fue tarea fácil al no existir en nuestro país un censo de artistas plásticos y visuales que nos permitiera concretar los límites de nuestra población objeto de estudio. En el capítulo 3 detallaremos las circunstancias en las que nos basamos para contextualizar el perfil de artista profesional sobre el que centraríamos nuestro estudio, a partir no sólo de la literatura existente y habitualmente utilizada, sino de la propia realidad artística del sector en nuestro país.

La anteriormente mencionada falta de datos cuantitativos fidedignos respecto de los artistas plásticos y visuales en España nos llevó a aproximarnos a una cifra plausible de diferentes maneras. En estudios precedentes como “La dimensión económica de las artes visuales en España”, editada en 2006 por la Associació d’Artistes Visuals de Catalunya, se estimaba un total de 11.236 artistas en nuestro país, a partir de los artistas incluidos en dos directorios, Art Diary International y Arteguía, que ya no se publican en España, y cuya inclusión no estaba sujeta a ningún tipo de evaluación, ni de la actividad de dichos artistas ni de su nivel de profesionalización. El último estudio de la Dra. McAndrew (2017) aventura el dato de que en España pueden contabilizarse aproximadamente 27.500 artistas profesionales que trabajan exclusiva o parcialmente como tales, si bien en dicho informe no se especifica qué criterio se ha seguido para aventurar dicho número de artistas. Los datos solicitados para nuestro estudio a las diferentes instancias estatales que reflejan la actividad artística como actividad profesional económicamente retribuable, nos hacen pensar que el número total de artistas plásticos y visuales activos en nuestro país es algo inferior al propuesto por McAndrew, como indicamos en el capítulo 3.3 de este trabajo, pudiendo situarse en torno a los 25.000 artistas. Si tenemos en

cuenta este dato como el tamaño de nuestra población, y nos basamos en la tabla de Fisher, Arkin y Colton (1995)¹⁶, utilizando un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3%, el tamaño de nuestra muestra debería ser no inferior a 1.064 individuos. A continuación veremos cómo se consiguió que nuestra muestra llegase y superase dicha cantidad, manteniendo así el grado de precisión deseable.

Con el objeto de definir el método de muestreo a utilizar, era necesario concretar la magnitud de la población que habríamos de estudiar y la muestra que seleccionaríamos. En concordancia con las teorías manifestadas por numerosos autores (Castro y Gutiérrez, 2016, p. 79) sobre la idoneidad de aplicar técnicas multimetodológicas para comprender en profundidad las ciencias sociales, nos planteamos cuáles serían los criterios que habríamos de utilizar para diseñar nuestro método de análisis. Al no disponer, como hemos visto, de un marco muestral definido y al ser éste difícil de construir (Hueso y Cascant, 2012), y ante la dificultad de realizar un muestreo probabilístico o aleatorio, se optó por un muestreo no probabilístico o pseudoaleatorio que nos permitiera, sin embargo, estudiar a nuestra población con el mayor rigor. Así, entre las distintas técnicas de muestreo no probabilístico, dado que resultaba difícil aplicar un muestreo por áreas o por cuotas, optamos por utilizar un muestreo intencional que nos permitiese seleccionar aquellos profesionales de la creación artística susceptibles de identificarse con nuestro artista tipo, de forma que la muestra resultante fuera lo más representativa posible, minimizando al máximo el sesgo muestral. De esta forma, el método utilizado se dividió en dos etapas:

- Casual: partimos de una muestra inicial clara, bien segmentada y cercana, como eran los artistas asociados a las distintas plataformas profesionales existentes en nuestro país, y agrupados en la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. Esta muestra de aproximadamente 3.000 artistas nos sirvió como punto de partida para definir nuestro muestreo. Pero nuestra intención de ir más allá de los artistas inscritos en las distintas asociaciones, nos obligó a idear nuevas formas de aproximación a aquellos artistas de más difícil acceso y cuya información también nos ayudase a conocer la actividad de este sector.
- Bola de nieve: partiendo de ese primer contacto con los artistas asociados y a través de las redes sociales, se expandió el número de artistas que participarían en nuestro estudio, siendo los mismos creadores, así como otros profesionales del sector del arte contemporáneo, quienes sirvieron de correa de transmisión de nuestro interés por recopilar datos del mayor número de artistas.

Para la obtención de los datos se estableció un periodo temporal que comprendió los meses de Mayo a Septiembre de 2016, periodo en el que se esperaba conseguir la muestra antes descrita. Sin embargo, la muestra final superó dicha cantidad, llegándose a recopilar datos de 1,164 artistas. De ellos, se excluyó un 5,3% que, bien por incoherencia o errores en los datos aportados, bien por no haberla cumplimentado en su totalidad, fueron eliminados de este estudio. El restante 94,7%, un total de 1.105 individuos, resultó la muestra final sobre la que

¹⁶ La tabla de Fisher, Arkin y Colton (1995) nos sirvió como base para centrar el tamaño de nuestra muestra con el mínimo margen de error y la mayor fiabilidad, por lo que la incluimos asimismo como Anexo 5 en este trabajo.

basamos nuestro estudio. De esta manera, teniendo en cuenta la tabla de Fisher, Arkin y Colton antes mencionada, nos garantizábamos un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3% y, por tanto, un alto grado de precisión.

En cuanto al grado de control interno que aplicaríamos como estrategia de investigación (Castro y Gutiérrez, 2016, p. 79), optamos por un diseño selectivo de investigación en función de las distintas decisiones que se tomarían en el proceso, algunas de ellas, ya mencionadas: operativización de variables, establecimiento de la muestra, condiciones y plazo de recogida de datos, etc. La modalidad selectiva ejerce un control de grado medio sobre la situación, tiende a estudiar los datos y fenómenos bajo su presentación natural y a no manipular intencionadamente los niveles de la variable independiente, estudiando a los sujetos en función de cómo reaccionan ante las distintas variables. El diseño selectivo nos permitía describir la realidad de nuestro sector de estudio a partir de los datos obtenidos, identificar regularidades en esos datos y aventurar predicciones o relaciones de causalidad allí donde una o más variables pudieran considerarse antecedentes de otras, como veremos que en efecto ocurrió.

2.7.2.- Método e instrumentos de medición. La encuesta

Considerando la necesidad inherente en nuestro estudio de obtener los datos de la principal fuente de información, como son los artistas, se decidió que la encuesta sería el método más adecuado para ello, como ya hemos mencionado (Castañeda & Luque, 2004). Dado que en la fase experimental se había utilizado una encuesta de 8 preguntas abiertas, limitadas en cuanto al alcance del tema a proveernos de una impresión general sobre nuestra hipótesis, el siguiente paso consistiría en profundizar en las variables a introducir en nuestro estudio, a fin de obtener datos más precisos y versátiles que ampliaran nuestro paisaje de la situación. Igualmente, así como en la fase experimental se seleccionó un grupo reducido de artistas a los que plantear nuestra encuesta a modo de prospección, y dado que nuestro análisis de la situación había ya pasado por un exhaustivo estudio de la condición del artista profesional en nuestro país, como hemos desarrollado anteriormente, que nos permitía aventurar una cifra de artistas dentro de nuestro modelo de estudio, el objetivo de esta fase de la investigación habría de ampliarse a una muestra de artistas suficientemente grande y representativa como para minimizar el sesgo muestral. Así, se optó por emitir una encuesta en formato online porque nos permitiría conseguir varios objetivos:

- El formato de encuesta online como método cuantitativo de obtención de datos, predominante durante las últimas décadas, ha dejado casi obsoleto el método anterior de encuesta presencial, ya sea realizada cara a cara, autocumplimentada en papel o telefónica (Dillman et al., 2011; De Leeuw et al, 2008; Couper & Miller, 2009). Numerosos investigadores (Lorca et al., 2016; Díaz, 2012; Alarco & Alvarez, 2012; Callegaro, Manfreda & Vehovar, 2015; Chang & Krosnick, 2009; Lamas, 2007; López, 2008; Valls, 2007) manifiestan no sólo la calidad y precisión que pueden aportar dichas encuestas, sino el hecho de que han transformado la manera de obtener e interpretar datos.

- El avance en el uso de la tecnología es evidente en los últimos años (Cuende, 2010), no ya circunscrito solamente a las clases medias y altas de la sociedad, sino a todos los estratos sociales, y no sólo entre la población con un cierto nivel educativo, sino también en ámbitos menos favorecidos. Además, el perfil de artista profesional al que nuestro estudio se dirige está, precisamente, entre el espectro de población que más uso hace de internet (Dillman et al., 2011).
- El anonimato que proporciona el formato online, y que era una condición imprescindible en nuestro estudio, ofrece además otras ventajas importantes (Fricker & Schonlau, 2002), al permitir una mayor interacción del encuestado con las preguntas de la encuesta a la vez que ayuda a disminuir las dudas a participar o a eludir responder a determinadas preguntas. De este modo, dos de los riesgos de toda encuesta, la no respuesta total y la no respuesta parcial, se reducen sensiblemente. De hecho, en nuestro estudio, el grado de no respuesta total y de no respuesta parcial han sido casi inexistentes.
- La distribución a través de internet, ya fuera por correo electrónico, redes sociales o aplicaciones de mensajería instantánea, nos permitía acceder a los artistas de nuestro espectro de forma diferenciada, tanto a través de las asociaciones profesionales como de galerías, instituciones, universidades u otros profesionales relacionados, como críticos de arte o comisarios. De esta forma, se restringía el acceso a nuestra encuesta a aquellos artistas con una actividad profesional declarada y reconocida en el sector.
- Un cuestionario online estuvo disponible de forma permanente, desde cualquier dispositivo y navegador, pudiendo responderse en cualquier momento y permite acceder a él incluso a personas en áreas alejadas o poco accesibles, o bien hospitalizadas o con movilidad reducida. El aporte de los datos grabados en este formato es inmediato y permite una mejor gestión de sus resultados, gracias a los filtros, registros, gráficos autogenerados e informes en tiempo real que ofrecen los sistemas *CAWI (Computer Assisted Web Interviewing)* (Lorca et al., 2016)
- Por último, dada la naturaleza sensible de las preguntas que se plantearían a los artistas consultados, datos económicos que rara vez se hacen públicos, como ya es una constante en los estudios sobre nuestro mercado, el anonimato que se garantizaba a los artistas desde el inicio permitía que se sintieran libres de aportar toda la información que considerasen oportuna (Kreuter, Presser & Toureangeau, 2008).

El desarrollo de la encuesta siguió los pasos propuestos por Cea D’Ancona (1996), basándonos en el trabajo realizado anteriormente. Asimismo, a partir de la metodología propuesta por Castro Posadas (2001), la elaboración de nuestra encuesta se desarrolló según el siguiente esquema:

2.7.2.1.- Planificación

Dado que uno de los objetivos de nuestro estudio era recopilar datos de la principal fuente primaria, los artistas plásticos y visuales de nuestro país, analizamos la metodología a utilizar para esta investigación en sus dos aproximaciones principales (Sampieri, 2006), cuantitativa y cualitativa, teniendo en cuenta diversos factores como el nivel de rigor y precisión necesario, la

factibilidad del proceso de investigación y los recursos con los que se habría de contar (Pons, 1993), considerando la muestra, las técnicas que se utilizarían y la planificación prevista para el análisis de los datos. Como ya hemos indicado, el enfoque cuantitativo nos permitiría delimitar nuestro estudio a partir de las hipótesis planteadas, recopilar los datos de nuestra fuente primaria utilizando procedimientos estandarizados, analizar y medir dichos datos utilizando métodos estadísticos, e interpretarlos de forma objetiva y rigurosa en relación con las predicciones iniciales y con la realidad percibida, llegando mediante un razonamiento deductivo a las conclusiones que nos permitieran corroborar nuestras hipótesis iniciales. El diseño selectivo de investigación, anteriormente descrito, plantea que entre sus aspectos fundamentales, además del método de muestreo que hemos ya desarrollado, se debe definir correctamente la recogida de información, cuyo formato se centró en la encuesta.

2.7.2.2.- Diseño

Para llevar a cabo el diseño, se tradujeron las hipótesis a preguntas de investigación, y se elaboró con ellas dicha encuesta (Anexo 6) compuesta de tres grandes capítulos en los que se desarrollaban todas las cuestiones interesantes para nuestro estudio, a partir de las variables definidas. Su elaboración llevó meses de trabajo y reflexión (aproximadamente de Enero a Abril de 2016), conversaciones con artistas, galeristas, gestores del ámbito público y privado, colaboración con especialistas en encuestas y estadística, pruebas y correcciones, hasta que se llegó al modelo definitivo. Hemos de mencionar el inestimable asesoramiento del profesor Dr. D. Diego de Pereda, de la Universidad Nebrija, especialista y docente de estadística, quien revisó el formato de nuestra encuesta aportando valiosos comentarios que nos permitieron depurar la misma. Así, partiendo del modelo metodológico antes descrito, se definieron las variables en sus distintos tipos, así como las posibles asociaciones entre variables que nuestro estudio requeriría analizar, y se determinaron los tipos de preguntas de investigación que habrían de componer el cuestionario, tanto las preguntas abiertas como las cerradas, definiendo el tipo de escalamiento idóneo en cada caso.

La encuesta constó, como decimos, de tres partes bien diferenciadas:

Sobre el/la artista: además de datos personales como edad, sexo, comunidad autónoma o país de residencia, nivel de estudios artísticos y no artísticos o medios en los que trabaja habitualmente, esta sección empezaba ya a delimitar algunos de los aspectos que centrarían nuestro estudio. Los datos sobre pertenencia a colectivos artísticos, a asociaciones profesionales o la vinculación a entidades de gestión de derechos nos hablarían de la relación y colaboración entre artistas y de su capacidad de defensa de su actividad ante instituciones y empresas del sector, lo que plantea-ría ya la necesidad de protegerse en tiempos de dificultades económicas para este sector. Además, una primera aproximación a los ingresos de los artistas, a su situación familiar y a los gastos que soporta nos habría de contextualizar el objetivo de este estudio y la situación real de la economía de nuestros artistas.

Sobre la economía del/de la artista: el siguiente bloque de preguntas de nuestra encuesta tenía la finalidad de centrar la dimensión de la actividad económica del artista en todas sus variables. Teniendo en cuenta, a partir del primer análisis realizado a artistas y de los resultados obtenidos (Pérez Ibáñez, 2015), nos interesaba dilucidar hasta qué punto la actualidad de la situación de los artistas facilitaba su independencia económica y qué actividades resultaban más rentables,

dentro de la actividad artística profesional. Además, la comparativa que se estableció entre la situación actual y la de los años previos a 2008, como inicio de la actual crisis económica, nos iba a permitir ver cómo ha evolucionado dicha situación para los artistas en este periodo, especialmente en aquellos aspectos en los que los cambios son más evidentes.

Sobre la relación del/de la artista con el mercado: este último bloque de preguntas ahondaba en aspectos que caracterizan la relación entre las galerías y los artistas, por lo que la primera pregunta marcaba un punto de corte, a partir del cual tendríamos ya un grupo de artistas que no mantiene desde 2008 ninguna relación estable con galerías y, por tanto, se mantendrían ajenos al mercado. El hecho de definir a este grupo de artistas nos daría la pauta para analizar la situación económica de dicho grupo, que no necesariamente ha de ser ajeno al mercado, sino que puede mantener sus propios canales de comercialización de obra al margen de las galerías, principal canal de comercialización de la obra de arte en el mercado. Una vez que hubiéramos definido al grupo de artistas que sí mantienen actualmente relaciones estables con galerías, habría una serie de aspectos destacables en nuestra encuesta, que nos habría de permitir concretar cómo son dichas relaciones, como la existencia y tipología de contratos, las distintas actividades administrativas o de gestión que desarrollan en su relación tanto artistas como galerías, o el rendimiento económico que proporciona al artista dicha relación. Para terminar, hemos querido profundizar en la apreciación personal de los artistas sobre su situación profesional y dejar abierta la posibilidad de que aportaran testimonios más completos, lo que nos ha proporcionado, como explicaremos más adelante, una extensa panoplia de circunstancias con las que hemos podido definir cómo vive actualmente el sector de los artistas en España.

La mayoría de las preguntas ofrecían respuestas cerradas, lo que facilitaba la cuantificación de los datos. Sólo en ocasiones en las que resultaba difícil ofrecer respuestas concretas, o que las circunstancias propias de los artistas exigieran abrir el espectro de posibilidades ante la pregunta planteada, se dejó la opción de responder con respuesta abierta, como última opción tras las propuestas en nuestra encuesta. Ello nos ha permitido conocer otras realidades que, aunque minoritarias, forman parte del paisaje y aportan información a nuestra investigación, realidades que han sido también analizadas, como veremos a lo largo de este estudio. No podemos dejar de mencionar un hecho importante por la magnitud que adquirió, con la que no contábamos y que se convirtió casi en un estudio cualitativo en sí mismo. Al final de nuestro cuestionario, se planteaba una pregunta con respuesta abierta a todo tipo de comentarios, y se cerraba diciendo “toda aportación es bienvenida”. De los 1.105 artistas consultados, 283 respondieron con las respuestas más variadas, contando experiencias concretas de todo tipo y en todas las circunstancias posibles. La franqueza con la que esos casi 300 artistas de todas las condiciones, edades, sexo, trayectorias y circunstancias vitales, nos aportaron su propia experiencia se convirtió en el contexto cualitativo con el que pudimos reflexionar y comprender las circunstancias de nuestros artistas, dándonos las pistas definitivas para conocer a cada uno de los artistas que los había aportado y enriqueciendo, como era nuestra intención, el análisis cuantitativo previo.¹⁷

¹⁷ Dejamos abierta la posibilidad de publicar en un futuro las respuestas abiertas recogidas en nuestra encuesta como forma de conocer detalles concretos de la actividad profesional de los artistas participantes en nuestro estudio y de enriquecer nuestras conclusiones.

2.7.2.3.- Aplicación

Partiendo de las consideraciones sobre la idoneidad de realizar y distribuir nuestra encuesta en formato online, como ya hemos indicado, el formato elegido fue la aplicación *Google Forms* por su versatilidad en la configuración de los distintos tipos de pregunta, por su adaptabilidad a diferentes dispositivos, ordenadores, teléfonos móviles y tabletas, su fácil potencial de adaptación a cualquier navegador gracias a las mejoras de los sistemas *CAWI (Computer Assisted Web Interviewing)* ya mencionados, por la facilidad de viralización ya que ofrece enlaces abreviados a partir de una URL propia, y porque permite realizar exhaustivas analíticas de operatividad, informes en tiempo real, gráficos autogenerados y resúmenes de respuestas. Como ya hemos indicado, teniendo en cuenta el total propuesto de nuestra población, basándonos en la tabla de Fisher, Arkin y Colton (1995), y utilizando un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3%, el tamaño de nuestra muestra no debería ser inferior a 1.064 individuos. Mediante una alta difusión de nuestro estudio, junto al apoyo de las asociaciones profesionales de artistas y de determinadas instituciones del sector, confiábamos en conseguir dicho ambicioso objetivo, hecho que se ratificaría más adelante. Dado nuestro interés en circunscribir este estudio en la situación del sector profesional de los artistas en España, nuestro ámbito de muestreo se ceñiría al territorio español, intentando que la participación de todas las comunidades autónomas fuese equivalente a su población y significativa a nivel sectorial.

El hecho de que tanto la encuesta como la difusión de la misma se hicieran por vía digital nos supuso desde un principio un cierto conflicto, ya que éramos conscientes de que existe un alto grupo de artistas que, ya sea por edad, por inexperiencia tecnológica o por decisión propia, se mantienen bastante al margen de internet como canal para la recepción de información. Por ello, y con el fin de evitar el sesgo muestral que esta práctica implicaría, y con el de llegar al mayor número de artistas, incluso a aquellos no familiarizados con la tecnología digital, se utilizaron otras vías para hacer llegar el estudio de forma personal e individual, a través de comunicaciones por correo postal, llamadas telefónicas y encuentros personales, para que la existencia de nuestro estudio se generalizase entre el sector, para que el boca-oído permitiese que incluso los menos acostumbrados al uso de la informática pudieran ofrecernos su testimonio y para que también ellos tuvieran alguien que hiciera por ellos y con ellos nuestra encuesta. Asimismo, nuestro interés en llegar a todas las comunidades autónomas, a los colectivos artísticos, a artistas docentes universitarios, a los artistas temporalmente desplazados, a las mujeres, a los artistas jubilados y a muchos otros subsectores cuya información sería especialmente valiosa, nos llevó a implementar la difusión hacia dichos subsectores por todas las vías ya mencionadas. El apoyo de las redes sociales y la enorme capacidad de viralización que permiten fue un elemento clave para el éxito de difusión y acogida de nuestra investigación, lo que nos ha permitido corroborar la necesidad que demuestra el sector por este tipo de estudios.

La encuesta se hizo pública y empezó a difundirse en el mes de Mayo de 2016, manteniéndose activa y recibiendo aportes hasta el mes de Septiembre, en que fijamos el plazo de recogida de datos. En esa fecha, se habían alcanzado 1.164 respuestas, con lo que se había conseguido con creces la muestra prevista, se garantizaba la fiabilidad y se mantenía el error muestral por debajo del 3%. Antes de iniciar la fase analítica, una vez recogidos los datos y a fin de prepararlos para el análisis posterior, procedimos a una revisión empírica que nos permitiese depurar los errores, omisiones o incongruencias recopiladas entre los datos aportados en nuestra encuesta,

y codificar toda la información de que disponíamos para su posterior procesamiento. Fueron muy pocas las respuestas que se debieron excluir de los resultados, apenas un 5,3% que, bien por incoherencia o errores en los datos aportados, bien por no haberla cumplimentado en su totalidad, fueron eliminadas de este estudio. El restante 94,7%, un total de 1.105 respuestas, pasó a la fase analítica final.

2.7.3.- Análisis de los datos

La fase analítica, que se inició en Septiembre de 2016, comenzó cuantificando de forma general la información obtenida. Los datos recopilados a través de Google Forms fueron estudiados mediante las aplicaciones de análisis estadístico IBM SPSS 22.0 Software e Infogram.

Consideramos que, en un estudio como el nuestro, los datos cuantitativos sólo tienen sentido si llevan a un riguroso análisis cualitativo que nos permita sacar conclusiones. Como ya hemos comentado anteriormente, el carácter holístico del enfoque cualitativo en la investigación permite una comunicación más natural entre el investigador y los sujetos de estudio, y favorece una aproximación más cercana y profunda a los factores sociales que influyen en el escenario a describir. Por ello, las hipótesis que fuimos formulando durante la concepción y desarrollo de nuestra encuesta fueron puestas en tela de juicio a medida que fuimos recibiendo retroalimentación por parte de los artistas participantes. De hecho, una concepción pesimista *a priori* de la economía de los creadores en nuestro país fue dejando paso a la realidad objetiva del sector, mucho más variada y, sobre todo, con un componente de actualidad, renovación y mirada puesta en el futuro que nos ha hecho reflexionar sobre cómo puede nuestra investigación propiciar cambios a mejor en la situación de los artistas.



3.- EL ARTISTA Y SU CAMPO DE ESTUDIO

“Un artista es alguien dotado de un don que le permite hacer más o menos bien algo que sólo puede ser hecho mal, o no hecho, por cualquier otra persona que no posea ese don”.

(Stoppard, 1975: 38)

3.1.- Arte contemporáneo, artista contemporáneo

Adentrarnos en el estudio del papel que ocupa el artista en el contexto del sistema y del mercado de arte contemporáneo en nuestros días y de las relaciones que se establecen entre los distintos elementos que los componen, requiere de una aproximación a varios conceptos que tocaremos a los que nos referiremos a lo largo de este trabajo, por lo que nos detendremos en profundizar en algunos pormenores de este sector que consideramos fundamentales para comprender la dimensión que adquiere en el contexto de nuestro estudio.

Consideramos arte contemporáneo al producido a partir de la Segunda Guerra Mundial, con el nacimiento de las Segundas Vanguardias, siendo este momento histórico asumido como el inicio de la contemporaneidad artística (Giunta, 2014; Stiles and Selz, 2012; Calvo Serraller, 2014), aunque con ciertos matices en el mundo anglosajón que tienden en ocasiones a situar su inicio en décadas posteriores, relacionándolo más con el desarrollo del arte conceptual (Lippard, 2004). La creación del Institute of Contemporary Art en Londres en 1947, como centro de promoción del arte, pone el punto de corte en esa fecha, mientras que el New Museum of Contemporary Art de Nueva York y Tate en Londres consideran los años 70 como el origen de la contemporaneidad. Lejos del concepto de Historia Contemporánea, que comienza tras la Revolución Francesa y define a una serie de circunstancias concretas políticas, sociales, económicas y culturales que harán cambiar el curso de la historia desde finales del siglo XVIII, el concepto de arte contemporáneo ha variado en las últimas décadas, acercándose al final del siglo XX y a las circunstancias, muy diferentes de aquellas, que circunscriben este momento histórico, también con sus condicionantes políticos, sociales, económicos y, por supuesto, culturales. En cualquier caso, se considera arte contemporáneo al realizado durante la segunda mitad del siglo XX y hasta nuestros días, de forma continua, y con las diferentes secuencias y periodos que los distintos estilos artísticos desarrollados en este periodo permiten distinguir, vanguardias simultáneas que se insertan en la lógica global de la evolución del arte, pero que activan situaciones específicas y propias de nuestro tiempo, “un reflejo de la sociedad actual”, en palabras de Cuatémoc Medina,

El arte contemporáneo es aquel espacio en donde el pensamiento, las propuestas y las ideas que no encuentran un espacio se reúnen ocupando así el sitio de las bellas artes hoy en día. Una oportunidad de expresar y de darse a escuchar lo que en otro ámbito no sería recibido (Parcerisa, 2015).

Este concepto es asumido como tal tanto por teóricos como por el propio mercado del arte, tanto las principales casas de subastas internacionales como Sotheby's, Christie's o Philips, como los grandes museos de arte contemporáneo, MoMA, MOCA o Tate, entre otros. Por tanto, el arte producido en las últimas seis décadas y, principalmente, el giro estético, epistemológico, filosófico que supone en el transcurso de la historia del arte, son el objeto a que dichos museos e instituciones orientan su actividad, el tema sobre el que versan los tratados de arte contemporáneo, el periodo en el que se encuadra las obras que como tales se exponen y comercializan en el mercado.

Desde nuestro tiempo, estamos inmersos en la contemporaneidad, aun cuando nos resulte difícil definirla. *Con-tempus*, con nuestro tiempo, inmerso en nuestro tiempo, por lo que necesitamos perspectiva para verlo con detenimiento, nos cuesta fijar la vista en ello, necesitamos espacio para enfocar la mirada, y sin embargo lo percibimos como algo propio. El arte que se produce en nuestro tiempo, o el arte que nos resulta cercano en el tiempo, comparte con nosotros la inmediatez, el cambio, lo inestable, lo heterogéneo, síntomas que nos remiten a cambios y actitudes que se gestan en un momento y un espacio concretos, marcadas por tensiones y circunstancias específicas que le otorgan una entidad característica, propia e ineludible, y que se esparcen pronto con mayor o menor rapidez y arraigan con más o menos profundidad.

Durante las últimas seis décadas es cuando en la historia del arte se produce un cambio paradigmático que modifica radicalmente las formas y los lenguajes, drásticas transformaciones que siguen un camino lógico, en cierto modo inevitable. La evolución hacia la abstracción fue definitiva en este cambio, ya fuera informal o geométrica, marcando la distancia respecto del mundo que nos rodea y planteando la existencia de una realidad nueva y distinta, un lenguaje autónomo en progreso constante. El replanteamiento de las teorías estéticas que propuso Theodor W. Adorno en 1969 fue también determinante para entender el arte en esta etapa (Adorno, 2004). Para Adorno, la pérdida de la sustantividad del arte, de la corporeidad o materialidad del arte, le otorgaba sin embargo un carácter contextual relacionándolo con su momento, con su función. Se pone en cuestión la existencia y la racionalidad de la belleza y el esteticismo en arte, como se cuestiona también el continuismo histórico, la vuelta a los cánones del pasado, para él caducos. Esta crítica al historicismo, a la primacía del canon de belleza del arte del pasado, se continúa en Arthur C. Danto (2003, 2001), y nos ayuda a contextualizar la obra de arte contemporáneo no por sus cualidades intrínsecas, sino por formar parte de un sistema social y colectivo en el que participan, además de los artistas, el resto de profesionales, críticos, historiadores, galeristas, comisarios, teóricos, con quienes los creadores se relacionan y con quienes conforman dicha comunidad, que a su vez es la que legitima al arte como tal. Es esta una concepción sociológica del arte y de la figura del artista sobre la que volveremos a menudo a lo largo de nuestro trabajo.

Igualmente, el concepto de artista dentro del contexto histórico actual y dentro de la coyuntura social, política y económica de nuestros días, merece una reflexión previa al análisis del mercado y del sistema del arte que haremos más adelante. El papel que el arte y la cultura desempeñan en la sociedad de nuestros días se desenvuelve en un entramado de efectos que conectan al creador y a la sociedad a distintos niveles y con efectos muy variados (Bustamante, 2013; Rubio, Rius y Martínez, 2014). La cultura considerada como un derecho fundamental de la ciudadanía, como base para el crecimiento de los valores sociales y democráticos, tiene también un alto componente económico, ya que genera actividad laboral y productiva, genera riqueza a través

de la actividad de las industrias culturales, y genera cohesión y desarrollo social, dinamizando la integración de colectivos diversos y fomentando a su vez un desarrollo económico más amplio. El Libro Verde publicado por la Unión Europea (Comisión Europea, 2010), con el objetivo de fomentar este sector, define las industrias culturales y creativas como las que producen y distribuyen bienes o servicios con un atributo, uso o fin específico que incorpora o transmite expresiones culturales, independientemente de su valor comercial. De esta forma, la cultura generada por los artistas llega a la sociedad, como vemos, por diversos caminos y de formas distintas, pasando a formar parte del propio entramado social. Pero para que el creador se beneficie como profesional del componente económico generado con su trabajo, para rentabilizar la producción cultural, es necesario que pueda contar con mecanismos de apoyo desde las instituciones públicas y privadas, ya sea a través de políticas culturales que desde el Estado incentiven la creación y el consumo de arte y cultura, o a través de la iniciativa privada y las labores de mecenazgo que pueden desarrollar. La incidencia de la crisis en España no sólo ha dificultado este apoyo indispensable para la supervivencia de la cultura y del arte, en épocas en que el consumo privado ha decrecido de forma significativa, en que el coleccionismo y el mercado del arte han casi desaparecido de amplias áreas de nuestro país, como veremos a continuación, sino que las políticas culturales desarrolladas desde la administración se han retraído sensiblemente. Todo ello incide también en la apreciación que desde la sociedad se tiene de la labor del artista como generador del producto cultural y del reconocimiento de su trabajo (Aliaga y Navarrete, 2017; Rowan, 2017; Zafra, 2017; Marzo y Mayayo, 2015). Será cometido de próximos apartados analizar este aspecto en mayor detalle.

Volviendo al concepto de “artista”, el diccionario de la Real Academia Española lo “artista” como “persona que practica alguna de las bellas artes (música, pintura, escultura, arquitectura, danza, poesía), en especial si se dedica a ello profesionalmente”, lo que no sólo plantea la naturaleza creadora como definitoria de la condición de artista sino que implica además un componente profesional que lo distingue de la persona que practica las bellas artes como aficionado, diletante o aprendiz. La profesionalización del artista, y concretamente del artista plástico y visual contemporáneo, será materia de especial análisis en este trabajo, y dedicaremos a ello un capítulo pormenorizado, contextualizando dicha figura en el sector laboral al que pertenece dentro de las circunstancias actuales en nuestro país. Antes de entrar en los criterios que según numerosos teóricos circunscriben a la figura del artista y su actividad profesional (Frey y Pommerehne, 1989b; Lena y Lindemann, 2014; Bain, 2005; Bain, 2004), de la identidad artística concebida como tal (Barrios, 2010; Bartleby, 1989; McCall, 1978; Feist, 1999) o del propio trabajo artístico y su implicación en el creador (Bourdieu, 1993; Coleman, 1988; Dacey y Lennon, 1998), buscaremos una forma de referirnos al artista que implique su compromiso con la creación, con su tiempo y su contexto. En palabras de Bourdieu (1984: 4), es la autonomía del artista, de su capacidad creativa respecto de otras artes, respecto de la naturaleza y del contexto en el que su labor se circunscribe, lo que define su entidad como tal, una definición que consideramos adecuada y aplicable al artista contemporáneo:

The pure intention of the artist is that of a producer who aims to be autonomous, that is, entirely the master of his product, who tends to reject not only the ‘programmes’ imposed a priori by scholars and scribes, but also— following the old hierarchy of doing and saying—the interpretations superimposed a posteriori on his work. The production of an ‘open work’, intrinsically and deliberately polysemic, can thus be understood as the final stage in the conquest of artistic autonomy by poets and, following in their footsteps,

by painters, who had long been reliant on writers and their work of 'showing' and 'illustrating'. To assert the autonomy of production is to give primacy to that of which the artist is master, i.e., form, manner, style, rather than the 'subject', the external referent, which involves subordination to functions even if only the most elementary one, that of representing, signifying, saying something. It also means a refusal to recognize any necessity other than that inscribed in the specific tradition of the artistic discipline in question: the shift from an art which imitates nature to an art which imitates art, deriving from its own history the exclusive source of its experiments and even of its breaks with tradition¹⁸.

Avanzando un poco más en nuestra intención de definir el concepto del artista contemporáneo que más se adecúa a nuestro estudio, no sólo en relación con el tiempo al que pertenece, sino en su interacción con el sistema del arte a mayor escala y, específicamente, en lo que se refiere a su propia identidad como trabajador, nos detendremos en la definición que del artista ofrece Throsby (1992: 202) y de sus vicisitudes para mantenerse con su actividad, que es, en última instancia, el tema en torno al cual se desenvuelve toda nuestra investigación:

When questioned about their work, artists invariably refer to the creative or aesthetic goals that motivate them. Few if any claim to be working in the arts because they hope to make a lot of money. Yet as noted above, artists, like everyone else, have to earn their living, and the prices that the work of initial creative artists command on free markets, or the employment opportunities for performing artists, are frequently insufficient to provide even a basic income. It is an observable fact that many artists are therefore obliged to take work outside the arts, in order to earn enough income to survive and to be able to continue practicing their art. It follows that a different set of determinants is likely to influence labour supply decisions of artists in arts and nonarts markets¹⁹.

¹⁸ La intención pura del artista es la de un productor que pretende ser autónomo, es decir, totalmente dueño de su producto, que tiende a rechazar no solo los "programas" impuestos a priori por eruditos y teóricos, sino también –según la vieja jerarquía de hacer y decir– las interpretaciones impuestas a posteriori sobre su trabajo. La producción de una "obra abierta", intrínseca y deliberadamente polisémica, puede entenderse así como la etapa final en la conquista de la autonomía artística por los poetas y, siguiendo sus pasos, por los pintores, que durante mucho tiempo han dependido de los escritores y su trabajo de 'mostrar' e 'ilustrar'. Afirmar la autonomía de la producción es dar primacía a aquella que el artista domina, es decir, forma, modo, estilo, más que el "tema", el referente externo, que implica la subordinación a las funciones aunque se trate de la más elemental, la de representar, significar, decir algo. También implica una negativa a reconocer cualquier necesidad que no sea la inscrita en la tradición específica de la disciplina artística en cuestión: el cambio de un arte que imita a la naturaleza a un arte que imita al arte, derivando de su propia historia la fuente exclusiva de sus experimentos e incluso de sus rupturas con la tradición. (T. de la a.)

¹⁹ Cuando se les pregunta sobre su trabajo, los artistas invariablemente se refieren a los objetivos creativos o estéticos que les motivan. En cualquier caso, pocos afirman dedicarse a las artes porque esperan para ganar mucho dinero Sin embargo, como se señaló anteriormente, los artistas, como todos los demás, tienen que ganarse la vida y los precios a los que se vende la obra de artistas creativos en el mercado libre, o las oportunidades de empleo para artistas escénicos, suelen ser insuficientes para proporcionarles unos ingresos básicos. Es un hecho constatado que muchos artistas se ven por lo tanto obligados a realizar trabajos fuera del arte, que les aporten suficientes ingresos para sobrevivir y poder continuar practicando su arte. De ello se desprende que es probable que un conjunto diferente de determinantes influya en las decisiones de oferta de mano de obra de los artistas en los mercados tanto de actividades artísticas como no artísticas. (T. de la a.)

Por todo ello, nuestra intención al emprender esta investigación, más allá de adentrarse en el terreno de la economía del arte, se plantea desde un ámbito sociológico, en el que el artista forma parte de una estructura compleja de variados agentes, dinámicas, estrategias y objetivos. Tendremos en cuenta planteamientos teóricos propios de la psicología, la antropología, la economía y otras ciencias sociales, que nos permitirán estudiar la contemporaneidad del artista y la creación y de su capacidad de supervivencia como profesional dentro del contexto social, político y económico al que pertenece, apoyándose en el mercado así como en la crítica y la teoría, las relaciones institucionales, los medios de comunicación, las nuevas tecnologías y la cultura de masas, y su vinculación con el común de la sociedad en su conjunto.

3.2.- El concepto de “artista” y la problemática de su definición

La definición del concepto de “artista” es una prioridad al acometer cualquier estudio sobre la actividad de este sector, y por ello también ha sido una de nuestras principales prioridades en esta investigación, procurando que dicho concepto fuera el más ajustado a la realidad del sector de la creación en nuestro país. Más allá de la propia actividad del individuo dedicado a la creación artística, el entramado de relaciones que se establecen entre él o ella y los distintos agentes del sistema del arte contemporáneo, mercado, instituciones, profesionales, sus colegas de profesión, docentes y alumnos, la sociedad en su conjunto y el propio auto reconocimiento como artista, marcan la pauta de la consideración del creador como tal, aunque no siempre al mismo nivel (Lena y Lindemann, 2014: 71). En ocasiones se asocia al artista y a su identificación como tal con un cierto mito derivado de la construcción social de la identidad artística (Bain, 2005; Watson, 2017), que les permite definir un determinado estilo de vida aceptado por la sociedad, independientemente de otros aspectos vinculados a su formación, a su actividad económica, a la trascendencia social de su obra, a su identificación como parte de colectivos profesionales, etc.

3.2.1.- Criterios de categorización del artista profesional

Muchos de los estudios que versan sobre este tema definen la figura del artista en función de la combinación de estos diferentes factores, y a menudo suele hacerse referencia a una de las primeras fuentes en este aspecto, como fue la categorización de Frey y Pommerehne (1989b) en ocho criterios, a saber, el tiempo dedicado a la actividad creativa, los ingresos obtenidos por dicha actividad, la reputación conseguida ante el público, el reconocimiento de otros artistas, la calidad de la obra de arte producida, la pertenencia a gremios o asociaciones profesionales, la formación artística y el auto reconocimiento del propio artista como tal. Generalmente, la posesión de algunos o de todos estos criterios permite la inclusión del artista en dicha categoría, teniendo en cuenta que Frey y Pommerehne se referían a creadores de todas las disciplinas artísticas, incluyendo literatura, música y artes escénicas. En el caso que nos ocupa, igualmente podemos pensar que la coincidencia de algunos de estos parámetros en la persona del artista plástico, independientemente de las distintas combinaciones posibles, sería suficiente para categorizarlo como tal. Similar concepción del perfil de artista profesional estaba ya en los textos de Becker (1982), para quien estaba claro que el sistema del arte necesitaba de una fuerza de trabajo lo suficientemente profesionalizada e integrada en el mismo como para abastecer no sólo de la producción artística que sería distribuida, sino de un componente social y cultural que

favoreciera el desarrollo de dicho sistema dentro de la sociedad. El arte, para Becker, no sólo debía ser producido, sino sobre todo apreciado, reconocido y legitimado socialmente en un contexto cultural e histórico concreto. En el caso de Jeffri y Greenblatt (1989), se plantean tres ámbitos en los que el trabajo del artista profesional se desarrolla:

- El mercado: el artista se gana la vida, en todo o en parte, mediante la comercialización de su producción artística.
- La formación y afiliación: el artista se ha educado en disciplinas artísticas y/o pertenece a asociaciones profesionales.
- El reconocimiento propio y ajeno: artista es quien se considera a sí mismo como tal, y quien lo es considerado así por sus comunes.

Pero hemos de tener en cuenta la especial particularidad del trabajo artístico en la actualidad en España, y reflexionar sobre las circunstancias en que desarrollan su actividad. Otros teóricos, como Lena y Lindemann (op.cit.: 71-74), plantean cinco ámbitos de aproximación al concepto de “artista” que definen no tanto qué o quién es un artista, sino que lo consideran una unidad de análisis en sí misma, en su relación con el entorno y con objetivos de estudio más amplios, de modo que el contexto social, cultural, económico y político estén también implicados tanto en la actividad del artista como en su consideración como tal, lo que es en definitiva nuestra intención al hablar de los artistas en España. Dichos ámbitos son:

- **Capital humano:** el artista como profesional que es considerado por otros como tal, al mismo nivel de profesionales de otras disciplinas. Aspectos como la formación, experiencia y capacidades, así como el grado de desarrollo económico y social y el reconocimiento del papel de la cultura y la creación en dicho desarrollo, en el contexto en el que el individuo ejerza su actividad artística, permitirían adscribirle a esta categoría, como ocurre con otras profesiones (. Sin embargo, estudios como el de Lena y Lindemann (2017) demuestran que ni todos los estudiantes de disciplinas artísticas se consideran artistas, en este estadio previo a la profesionalización, ni pueden terminar dedicándose a la actividad artística una vez graduados, como ocurre a menudo en España. Igualmente, individuos dedicados a actividades como comisariado, gestión o docencia de arte pueden no considerarse artistas, aun habiéndose formado en la Bellas Artes, por lo que se puede detectar una cierta desconexión entre profesionales que “trabajan en actividades creativas” y aquellos que “trabajan como artistas profesionales”.
- **Censos y registros de población activa:** es el ámbito que más problemas plantea, no sólo en cuanto a la propia definición de “trabajo artístico”, que a menudo incluye actividades mixtas, aglutina indistintamente a profesionales de sectores muy distintos e incluso excluyentes, y puede ofrecer problemas de inexactitud en la cuantificación de individuos censados, problemas que han sido ya descritos por diferentes teóricos (Menger, 2001: 242). Como veremos, éste es también uno de los principales problemas con los que nos encontramos en nuestro país, ante la heterogeneidad de paradigmas utilizados en los distintos registros profesionales y fiscales existentes en España (Alzaga, 2018). Además, relacionar la actividad y la producción artística con un rendimiento económico que derive de las mismas es un objetivo, aunque buscado por muchos

economistas, harto difícil, ya que sabemos que el trabajo del artista tiende a ser difícilmente rentabilizable (Throsby, 2001; Abbing, 2002; Bille, 2012; Steiner & Schneider, 2013).

- **Industrias creativas:** considerando el trabajo artístico no desde el punto de vista del artista autónomo, sino dentro del contexto empresarial, es inevitable aproximarse al ámbito de las industrias creativas y culturales, cuya propia definición plantea también dificultades²⁰. En este sentido, Bille (2012) considera al artista como aquel profesional con una formación, un trabajo y una producción vinculados a las industrias creativas, sin especificar cuál de estos criterios prima sobre los otros. Para nuestro estudio, nos hemos basado en la definición que de las industrias culturales y creativas encontramos en las fuentes más recientes (Rowan, 2017; Zallo, 2017; Cuenca, 2016), en cuanto a su aporte a la economía y a la riqueza cultural y social. Los trabajadores de dichas industrias²¹, tanto desde el ámbito público como privado, son el elemento fundamental como generadores de un “producto” artístico o cultural, si bien también aquí podemos encontrar distintos ámbitos de trabajo. Determinadas empresas generadoras de productos artísticos emplean a trabajadores no artistas, mientras que numerosos artistas ejercen su trabajo en la creación de productos no considerados artísticos. Podemos poner como ejemplos las empresas de producción artística industrial, tecnológica o en serie. Además, el hecho de que determinados artistas trabajen en plantilla para este tipo de empresas u organizaciones no implica ni estabilidad ni unicidad en su empleo, cuya precariedad puede ir a menudo unida a una alta interdisciplinariedad e intersectorialidad. Por otra parte, y como veremos en nuestro estudio, existe una cierta costumbre de asimilar trabajos artísticos con trabajos artesanales, siendo ambos creativos pero con implicaciones muy distintas (Varbanova, 2017). Entre los registros profesionales existentes en España que se han consultado para nuestra investigación, no es difícil encontrar en el mismo grupo a artistas con ceramistas, grabadores u otras profesionales artesanales.
- **Entorno creativo:** la capacidad de atracción que ejercen sobre los artistas determinados centros que han experimentado un desarrollo económico y social significativo (Grodach et al, 2014) es también un indicador que nos permite determinar grupos poblacionales que son asimilados y reconocidos como trabajadores artísticos por la sociedad en la que se engloban. Inevitablemente hemos de volver a mencionar a Richard Florida (2002) y a su idea de que determinadas “capitales creativas” en todo el mundo aglutinan a la mencionada “clase creativa”, generando auténticos polos de atracción artística y cultural. Las críticas a dicha teoría (Markusen, 2006; Peck, 2005; Malanga, 2004) inciden en el efecto gentrificador que estas dinámicas provocan, y la consiguiente desigualdad

²⁰ Un estudio más detallado de los distintos niveles de aproximación al concepto de industrias culturales se aporta en el artículo de Lena y Lindemann (2014), quienes detallan no sólo la problemática en torno a la definición de dichas industrias, sino otras opciones de definición aportadas por distintos teóricos, en función de su relación con la economía social y con el desarrollo de conocimiento, tecnología, investigación, creatividad, etc.

²¹ Hemos de referirnos a las llamadas “clases creativas”, término acuñado por Florida (2002) y criticado a menudo en los últimos años por diversos teóricos (Peck, 2005; Malanga, 2004; Markusen, 2006) por su aporte desigual al desarrollo y a la riqueza social y económica del territorio.

en el aporte al desarrollo social y económico de dichas capitales o barrios (Rowan, 2017). En nuestro país (Sorando y Ardura, 2016), casos concretos como Carabanchel y Lavapiés en Madrid, Ruzafa en Valencia o SoHo en Málaga, pueden ser considerados dentro de esta categoría. También en ocasiones, grandes proyectos culturales de desarrollo urbano enmascaran políticas más cercanas a la burbuja inmobiliaria y a la instrumentalización de la cultura que a atender a las necesidades sociales de la ciudadanía a la que representan (Rubio Arostegui y Bonnin Arias, 2015). Es igualmente importante considerar un elemento que, en las últimas décadas, se ha destacado de forma significativa, como recuerdan Alexander y Bowler (2014). La producción artística en manos de determinados creadores estrella ejerce un cierto efecto imán sobre otros creadores, generando polos de atracción en las ciudades o núcleos urbanos en los que se asientan sus estudios. Grandes y reconocidos artistas como Damian Hirst, Jeff Koons o Takashi Murakami son los artífices de la idea original de la obra de arte, mientras que la producción de la obra se debe a numerosos, generalmente anónimos, artistas contratados para ese fin. La producción industrial entendida más como generación de marca comercial que como creación artística personal (Thornton, 2008), al estilo de los talleres artísticos del Renacimiento, difumina la línea entre arte y producto de mercado, así como entre artista y artesano.

- **Auto legitimación:** el ámbito de la identificación subjetiva del propio artista como tal es tenido en cuenta por numerosos teóricos como determinante, como habíamos visto en Frey y Pommerehne (1989b), y como sigue manteniéndose en las últimas décadas (Karttunen, 2001; Bain, 2005; Watson, 2017). El mito del artista ante la sociedad no sólo se asocia a la actividad desarrollada por el individuo, sino a su estilo de vida y a su relación con el entorno social que le rodea. La autoafirmación del artista como tal es a menudo un hecho, a pesar de carecer en ocasiones de otros componentes que serían, en otras categorías profesionales, obligatorios, como la formación académica o el reconocimiento de la calidad del trabajo desarrollado, incluso cuando dicha actividad artística no proporcione ningún rendimiento económico a su creador. La propia incertidumbre del artista ante su identidad como tal, que se va construyendo a partir de sus actuaciones y de sus conexiones con el entorno profesional y social que les rodea, está también en la génesis de esa autolegitimación, como apunta Elorza (2013: 3):

Nos cuestionamos quiénes somos, y hoy sabemos que la respuesta no está determinada por ningún a priori natural, sino que es producto de nuestra propia construcción, llevada a cabo por medio de un sinfín de gestos repetitivos, que nos configuran como sujetos frente a los/las demás.

Asimismo, a través de nuestro estudio hemos podido constatar que podemos encontrarnos tanto con artistas que no se consideran como tales a pesar de realizar una actividad creativa, como con el caso contrario, artistas, cuya actividad principal no se desarrolla en el ámbito de la creación. Incluso hemos visto que el número de artistas auto considerados como tales ha descendido en determinados grupos de edad, ante la evidencia detectada por aquellos individuos del retroceso en el rendimiento económico de su actividad y el abandono de la misma. Por tanto, también la identificación del propio artista como tal plantea ciertos interrogantes. Incluso podemos distinguir

diferencias locales o nacionales en esta forma de identificarse a sí mismo como artista, diferencias relacionadas con el hecho de asumir el estatus de artista como perteneciente a una élite cultural (Bourdieu, 1984), generadora de un capital cultural, que es asimilado socialmente de forma distinta según las distintas culturas.

A partir de estas premisas, podemos interpretar que cuanto más ha profundizado el individuo en la actividad artística, cuando más ha alcanzado los distintos ámbitos o categorías que, en teoría, conforman la identidad del artista profesional, más posible resulta que se le identifique socialmente como tal o que el propio individuo se considere artista. Cuanto mayor es la implicación del artista en dichos aspectos de lo que se considera integran la actividad artística profesional, menos margen de ambigüedad existe. Aunque el hecho de considerarse como artista profesional no garantiza en absoluto una mejor situación laboral (Steiner & Schneider, 2013), la autoafirmación como artista proporciona a menudo no sólo satisfacción profesional sino satisfacción personal respecto a la propia actividad desarrollada. Si bien en otros ámbitos profesionales, es común apreciar cómo la crisis, unas peores condiciones laborales y económicas y una mayor inestabilidad de los trabajadores producen mayores niveles de infelicidad e insatisfacción (Jiménez Aguilera, Martín Martín y Montero Granados, 2014), la vinculación emocional del artista y su actividad y los beneficios que ésta le proporciona son más fuertes que la precariedad en la que vive y le instan a seguir trabajando a pesar de la inseguridad del trabajo artístico.

A nivel asociativo, teniendo en cuenta el carácter de legitimación de la actividad artística que las asociaciones profesionales confieren, parecería lógico que éstas estableciesen los criterios que deben cumplir aquellos individuos que deseen asociarse, lo que nos permitiría cumplir con dos de nuestras necesidades: por una parte, asumir que todos los asociados pueden considerarse dentro de esta categoría, y por otra, nos ofrecería una aproximación válida y cuantificable, aunque sea parcial, a lo que podemos considerar un censo de artistas. Ante la ausencia de una estructura sindical que permita agruparse a los profesionales de este sector, la única figura asociativa con capacidad no sólo para aglutinar y representar a nivel sectorial, sino fundamentalmente para proteger y fomentar la actividad de nuestros creadores, son las asociaciones profesionales de artistas, a quienes se les supone la capacidad de determinar bajo qué premisas se puede considerar el concepto de artista profesional. De hecho, las asociaciones profesionales de otros países sí marcan la pauta de los criterios de membresía que debe cumplir el individuo que desee asociarse. A modo de ejemplo, la *Artists' Union England* especifica en su web²² no sólo dichos criterios, de los que el posible asociado debe cumplir al menos 3, sino una definición concreta del concepto de artista, en línea con lo que venimos exponiendo:

²² Los diez criterios de asociación manifestados por la *Artists' Union England*, de los cuales todo interesado en asociarse debe cumplir al menos tres, son:

- Producir y exponer obra de arte de forma regular.
- Haber recibido becas o reconocimientos profesionales.
- Participar en proyectos o actividades artísticas creados por uno mismo, como gestionar un estudio artístico o formar parte de proyectos colectivos.
- Poseer un título o diploma de formación artística, ya sea de pregrado o posgrado.
- Realizar obras de arte desde el compromiso social, comunitario o participativo.
- Haber sido comisionado como artista por una institución pública.
- Poseer obra en una colección pública.

¿Cuál es su definición de artista profesional?

Los artistas desarrollan sus carreras de muchas maneras diferentes. Por lo tanto, hemos tratado de elaborar criterios amplios e inclusivos que reflejen esta realidad. Por "profesionales" no nos referimos a aquellos que viven únicamente de los ingresos directos de sus obras de arte, sino que participan regularmente en la actividad profesional como artistas visuales, plásticos y socialmente comprometidos. La membresía está abierta a aquellos que apoyan su práctica a través de otro trabajo remunerado adicional u otra fuente de ingresos, siempre que cumplan con los criterios de asociación manifestados aquí.

En el ámbito internacional, la *International Association of Art / Association Internationale des Arts Plastiques* también lo manifiesta en su web²³:

El artista profesional:

Desde 1980, IAA / AIAP cree que un artista puede ser considerado profesional no sólo si él o ella se gana la vida por la práctica del arte, sino también si se le puede aplicar alguno de los siguientes criterios o similares.

- Si tiene un diploma en artes finas o aplicadas: pintura, escultura o gráfica, o en otras áreas consideradas por los criterios culturales de su país, para estar dentro del dominio de las bellas artes.
- Si enseña en una escuela de arte (ya sean bellas artes o artes aplicadas).
- Si expone sus obras con frecuencia o si un público numeroso las ve, por ejemplo a través de:
 - colecciones publicas
 - comisiones o encargos públicos
 - monografías, catálogos, artículos sobre su trabajo
 - si ha ganado importantes premios nacionales o internacionales
 - si es miembro de una Academia de Arte
 - si es reconocido por un consenso de opinión de los artistas profesionales de su país, aunque no posea ninguna de las calificaciones anteriores.

-
- Haber sido objeto de crítica o referencia en una revista, periódico o publicación *online* artística comisariada.
 - Estar representado por una galería.
 - Haber participado en un programa de residencia artística reconocido.

²³ Dejando claras estas premisas que permiten definir el concepto de artista profesional, se sobreentiende que todas las asociaciones integradas en la IAA /AIAP dan cabida a su vez a artistas profesionales, cuyas carreras y actividad se enmarcan en los criterios antes mencionados.

Así pues, constatamos que, a nivel global, el concepto de artista profesional se amplía y adapta en función no sólo de la propia actividad artística y de sus resultados, sino de distintos aspectos que engloban también su relación con el entorno y la sociedad.

3.2.2.- El artista profesional en el contexto español: factores en los que se centra nuestro estudio

Como veremos a lo largo de nuestra investigación, la actividad de los artistas españoles se rige por determinadas circunstancias que les separan, en cuanto a la consideración del artista por parte del sistema y también en cuanto a su propia actividad, de la definición establecida en otros países. Las asociaciones profesionales en otros países, como hemos señalado, establecen una serie de criterios bajo los cuales un artista puede ser definido y aceptado como tal para ser incluido en ellas. Sin embargo, en nuestro país dichas asociaciones no exigen el cumplimiento de unos mínimos criterios para formar parte de las mismas, se acepta como socios a todos aquellos artistas que se auto consideran como tales y abonan la cuota correspondiente, estén o no en activo, sean o no reconocidos como artistas por críticos, comisarios, galeristas, instituciones o por sus propios colegas, participen o no en el mercado del arte y en actividades expositivas y, por supuesto, al margen de la calidad plástica, estética, técnica o conceptual de la obra que realizan. Esta apertura a todo rango de artistas nos deja sin un criterio claro de definición del artista profesional como lo tenemos en otras latitudes, aunque nos permite asimilar a los asociados a dichas entidades como pertenecientes a un sector en el que la actividad y la lucha combinada por los derechos del colectivo suplen en cierta medida criterios más rigurosos pero igualmente inclusivos.

Así, conscientes de las particularidades que nuestro país entraña en la forma en que consideremos la actividad de los artistas en la actual coyuntura socio-política que este sector atraviesa, nos hemos centrado en evaluar tres factores principales, en base a los cuales hemos diseñado nuestra estrategia de aproximación a este sector en España:

- **La actividad artística:** no sólo nos referimos a la propia creación, sino a la actividad expositiva y a la relación con el mercado del arte, dado que estos son factores determinantes que pretendemos analizar a través de este estudio. Para ello, la aproximación a los artistas a través de los centros expositivos, de los agentes del mercado del arte, las instituciones, los comisarios y críticos ha permitido que quienes han participado en este estudio sean artistas en activo.
- **La relación entre la actividad creadora y los ingresos percibidos por dicha actividad:** si bien no podemos centrarnos solamente en aquellos artistas que viven de la producción artística, ni tampoco de aquellos que perciben ingresos esporádicos por la obra que producen y comercializan, ni siquiera por quienes siguen creando a pesar de no percibir apenas retribución por ello, sí consideramos que este elemento es también esencial para conocer la situación económica de nuestros artistas, para saber si actualmente la dedicación profesional del artista a su trabajo puede proporcionarle los medios para subsistir
- **La relación con asociaciones profesionales de artistas y con el sector en su conjunto:** no nos hemos centrado exclusivamente en aquellos artistas asociados, pero sí hemos considerado que la vinculación con dichas asociaciones supone un comportamiento

profesional, una declaración de intenciones y un reconocimiento entre iguales. Por ello, las asociaciones profesionales existentes en nuestro país, principalmente a través de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, han sido una herramienta importante de comunicación de este estudio y de captación de artistas para nuestra encuesta. A la difusión del estudio se han sumado otros muchos estamentos y profesionales del sector, no sólo artistas, sino que los medios y plataformas de comunicación especializadas también se han hecho eco de la encuesta asegurándonos que la captación de los artistas que han participado están vinculados activamente al magma que reconoce y prescribe dentro del tejido del arte contemporáneo en España.

Como vemos a lo largo de nuestra investigación, por una parte la observación constante del ecosistema del arte, ya sea a nivel nacional como internacional, la relación profesional con el propio mercado, tanto en la gestión como en la investigación y docencia, las fuentes documentales españolas y extranjeras sobre la evolución del mercado y su actual situación desde el origen de la crisis y sobre la situación económica de los artistas en otros países, el testimonio de los profesionales del sector, y por otra parte, y sobre todo, los datos aportados por los artistas en nuestra investigación, nos permitirán profundizar no sólo en la realidad del mercado del arte como fuente de subsistencia de los artistas españoles, sino en los detalles sobre su actividad y rendimiento económico que les permiten mantener dicha actividad como su fuente de ingresos.

3.3.- La cuantificación de nuestro objeto de estudio: aproximación a un censo de artistas en España

Como venimos mencionando, uno de los mayores inconvenientes que presenta el intento de profundizar en la situación del sector de la creación artística contemporánea en España es la ausencia de indicadores, censos o datos concretos, como los existentes en otros países europeos pero no en el nuestro (Alzaga, 2018), que nos permitan no sólo identificar ese concepto de “artista” al que nos hemos referido, sino analizar su actividad y sus circunstancias.

El concepto de artista, a fin a identificar una determinada actividad en el contexto laboral y profesional, plantea a menudo dificultades que se evidencian en los registros que de dicha actividad se realizan desde las instituciones públicas. También en España, en términos fiscales o tributarios, este concepto es complejo en cuanto a su definición y a sus implicaciones. Existen en este país distintos sistemas de clasificación que engloban a los creadores: la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones 2008 elaborada por la Organización Internacional del Trabajo, el Sistema Nacional de Empleo CO-SISPE, el Servicio Público de Empleo Estatal SEPE (antiguo Instituto Nacional de Empleo INEM), la Clasificación Nacional de Actividades Económicas o CNAE del Instituto Nacional de Estadística y el Impuesto de Actividades Económicas IAE cuyos epígrafes registran el Ministerio de Hacienda y la Agencia Tributaria.

Dentro del sector del arte contemporáneo, uno de los logros asociativos a través de la Federación Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales, FEAGC fue conseguir la inclusión del reconocimiento profesional del Gestor Cultural al incluirse su ocupación en la CO-SISPE 2011 (Sistema de Información de los Servicios Públicos de Empleo que vino a sustituir al SILE el 5 de

Mayo de 2005) para su implantación por todos los sistemas del SEPE, que sustituyó al INEM en 2003. Este logro en algunos casos se ha confundido como una exigencia que también debería ser demandada por los artistas visuales y plásticos, lo cual tan solo demuestra el desconocimiento de ciertos aspectos profesionales en el sector, puesto que ya existe el epígrafe 293 “Artistas creativos e interpretativos” y más específicamente el 2931 “Artistas de artes plásticas y visuales”, en el que se incluyen subapartados como “Artistas Pintores, Escultores, Grabadores artísticos”, aunque pueden echarse de menos clasificaciones específicas o más amplias, según se entienda, que reflejen mejor el carácter interdisciplinar de la creación artística contemporánea.

Ya en la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones CIOU 2008 elaborada por la Organización Internacional del Trabajo, en el grupo primario 2 “Profesionales científicos e intelectuales”, secundario 26 “Profesionales en derecho, en ciencias sociales y culturales” se encuentran tanto el 264 “Autores, periodistas y lingüistas” como el 265, “Artistas creativos e interpretativos”.

En la Clasificación Nacional de Ocupaciones CNO-2015 se integran en el Grupo Primario 3439 “Otros profesionales técnicos en actividades culturales y artísticas”, clasificándose como técnicos y no como profesionales científicos e intelectuales (Grupo Primario 2659 de la CIUO-08).

Entre los códigos de la CNAE (la homóloga europea es la Nomenclatura Estadística de Actividades Económicas de la Comunidad Europea, NACE) utilizado para estadísticas como los datos de la Seguridad Social, dentro del Grupo R, “Actividades artísticas, recreativas y de entretenimiento”, figura el epígrafe 9003 como “Creación artística y literaria”, así como en el 9102 “Actividades de museos”, y dentro del Grupo P, “Educación”, figura el epígrafe 8552 en el que se incluye “Educación cultural”. Como vemos, las actividades descritas por los códigos son limitadas y muy genéricas.

En el índice del IAE, los epígrafes registrados por la Agencia Tributaria para el pago de los impuestos directos de autónomos o sociedades, encontramos dentro de la División 8, “Profesionales relacionados con otros servicios”, el apartado 86 “Profesiones liberales, artísticas y literarias”, dentro del que se encuentra el epígrafe 861, “Pintores, Escultores, Ceramistas, Artesanos, grabadores y Artistas similares”. Es interesante saber que de los tres índices posibles, Empresarial, Profesional y Artístico, sea el segundo en el que se incluya a los artistas plásticos y visuales y no en el tercero, al que pertenecen cine, teatro, circo, baile, música, deporte e incluso las actividades relacionadas con espectáculos taurinos.

Por otra parte, si nos detenemos a analizar el registro del *Internacional Standard Classification of Occupations* ISCO-88 de Eurostat, vemos que, dentro del grupo 245, *Writers and creative or performing artists*, el epígrafe 2452 se refiere a *Sculptors, painters and related artists*, epígrafe que se ajusta mucho más que los distintos registros españoles al ámbito de nuestro estudio, pero del que no se ofrece cuantificación²⁴.

²⁴ Según la información que nos ha facilitado Eurostat a través de consultas en Noviembre de 2017, aunque la clasificación ISCO contiene la categoría 2452, en la base de datos del ELFS la cuantificación no está disponible a este nivel de detalle, ya que las únicas categorías que se pueden consultar son las

En nuestro caso, si bien hemos tenido muy en cuenta la situación fiscal de los artistas participantes en nuestro estudio, somos conscientes de que la actividad artística entendida como actividad profesional no tiene la misma estabilidad en el tiempo que otras profesiones, como los datos corroborarán más adelante. Por tanto, evaluar exclusivamente el número de artistas registrados en alguno de los epígrafes antes mencionados resultaría un dato estadístico parcial, ya que la permanencia de los artistas en los registros de la Agencia Tributaria y la Seguridad Social no suele ser constante. A esto se suma, como constataremos a través de los datos de nuestra investigación, que las fuentes de ingresos de muchos artistas tienen orígenes diversos y son fiscalizadas en otros capítulos o, debido al desconocimiento por la complejidad existente, terminan fiscalizándose en otros epígrafes. El problema de anticipar una cifra aproximada de artistas activos en España, por tanto, resultó ser una empresa muy difícil si tenemos en cuenta además la ausencia de informes o censos que evalúen este factor. Teniendo en cuenta los epígrafes antes mencionados de la CNAE y del IAE, bajo los cuales se registra información de los trabajadores tanto a la Agencia Tributaria como a la Tesorería General de la Seguridad Social y al SEPE, entre Enero y Junio de 2017²⁵ se solicitó a ambas instituciones a través del Portal de Transparencia información sobre el número de contribuyentes inscritos en ambos grupos. La respuesta de la Agencia Tributaria fue que en el grupo 861, “Pintores, Escultores, Ceramistas, Artesanos, grabadores y Artistas similares”, figuraban 24.273 trabajadores inscritos en esa fecha, mientras que la Agencia Tributaria declaró un total 15.348 afiliados al epígrafe 9003, actividad denominada “Creación artística y literaria”, siendo 2.305 trabajadores por cuenta ajena y 13.043 autónomos. Por su parte, desde el Ministerio de Empleo y Seguridad Social, el SEPE Servicio Público de Empleo respondió a nuestra solicitud con los datos de los trabajadores inscritos en el código 2931, “artistas de artes plásticas y visuales”, en el que se contabilizaba a 20.043 trabajadores demandantes de empleo (no parados) y a 16.086 trabajadores como demandantes parados (paro registrado). Lo ambiguo y heterogéneo de categorías profesionales incluidas en todos estos grupos, aun siendo éstos los más cercanos a perfil de artista que nuestro estudio quiere analizar, hace difícil determinar un número definitivo de artistas plásticos que contribuyan actualmente a las arcas públicas por ingresos derivados de su actividad artística. En estudios precedentes como *La dimensión económica de las artes visuales en España*, editada en 2006 por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, se estima un total de 11.236 artistas en nuestro país (op.cit.: 45), cifra que se obtuvo consultando y cruzando la información contenida en dos directorios, Art Diary International y Arteguía, que ya no se publican en España, por lo que no podemos contar ya con esta fuente de información. Por otra parte, la inclusión de artistas en estos directorios no estaba sujeta a ningún tipo de evaluación, dándose el caso de artistas presentes en ellos pero sin actividad expositiva y sin profesionalización. Por tanto se vuelve a evidenciar la necesidad de que desde las instituciones españolas se aporten referencias de manera normalizada y sistemática, tan imprescindibles como los datos sobre los agentes que participan en el sector, y que permitan conocer más a fondo la realidad del mismo. Así pues, dada la dificultad de cuantificar la población objeto de nuestro estudio en ausencia de un censo que aporte datos concretos sobre el número de artistas plásticos y visuales con actividad profesional en España, hemos contado para nuestro estudio

genéricas, las categorías a dos dígitos y no a cuatro. Por ello, los datos más cercanos a los que hemos podido llegar son los mencionados.

²⁵ El Portal de Transparencia del Gobierno de España, como organismo que provee de información a los ciudadanos sobre datos concernientes a las administraciones públicas, se hizo cargo de nuestra solicitud, aportando los datos que pedíamos, y cuyas resoluciones conservamos.

por una parte con la literatura existente ya mencionada (McAndrew, 2014 y 2017; Eurostat, 2016, AAVC 2006)²⁶, combinándola con los datos aportados por los citados registros que en nuestro país engloban a los artistas por su actividad fiscal o tributaria (Agencia Tributaria, Seguridad Social, Instituto Nacional de Empleo²⁷), así como las bases de datos de las numerosas asociaciones profesionales de artistas existentes en todo nuestro territorio. Todo ello nos ha llevado a determinar que el número total de artistas plásticos y visuales activos en nuestro país puede situarse en torno a los 25.000 individuos.

Somos conscientes del riesgo que implica aportar una cifra ante una cuestión tan compleja como la cuantificación de artistas profesionales en la creación plástica y visual española. Además, a partir de los datos recopilados y comentados anteriormente y a la vista de los resultados de nuestro estudio, consideramos más apropiado ser cautos que optimistas a la hora de identificar artistas en activo y con una proyección profesional. Todas estas disquisiciones son las que nos han llevado a esta conclusión, que requiere, no obstante, una revisión paulatina acorde a las circunstancias en las que se desarrolle este sector en los años venideros. Asimismo, reivindicamos una vez más la necesidad de contar con registros rigurosos y actualizados que, desde nuestras instituciones, nos permitan conocer en profundidad y detalle la realidad de este sector.

²⁶ La Dra. McAndrew, en su informe de 2017, aventura que “el número de artistas en España que trabajan exclusiva o parcialmente como artistas profesionales se estima de forma conservadora alrededor de los 27.500 (de un total de 64.000 empleados en la categoría de artistas creativos e interpretativos en 2016)”. En comunicaciones vía correo electrónico con la Dra. McAndrew durante el mes de Octubre de 2017 sobre el origen de esta cifra, nos informó de que procedía en primer lugar de las cifras estimadas por la Comisión Europea en el periodo 2008-2010 más su propia estimación a partir del incremento en los censos de artistas plásticos en otros países europeos. No obstante, reconocía la posible inexactitud de la misma, teniendo en cuenta la ausencia de datos concretos y contrastables en nuestro país, además de la actual situación de crisis económica que ha llevado a numerosos artistas a abandonar su actividad ante el retroceso de sus ingresos. Además, el hecho de que muchos artistas, al haber reducido su actividad a fin de conseguir un mayor rendimiento económico con otras actividades, le planteaba también la duda de si dicha cifra podría resultar demasiado optimista, consideración con la que coincidimos.

²⁷ Los distintos epígrafes de la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones 2008 elaborada por la Organización Internacional del Trabajo, el Sistema Nacional de Empleo CO-SISPE, el Servicio Público de Empleo Estatal SEPE (antiguo Instituto Nacional de Empleo INEM), la Clasificación Nacional de Actividades Económicas o CNAE del Instituto Nacional de Estadística y el Impuesto de Actividades Económicas IAE que registran el Ministerio de Hacienda y la Agencia Tributaria, suelen agrupar a artistas plásticos y visuales con otros profesionales de las industrias culturales, escritores, actores, intérpretes, etc. Por tanto, los datos que nos han aportado dichas instancias entre los meses de Febrero y Junio de 2017 a través del Portal de Transparencia, pueden no ser exactos para cuantificar a los artistas plásticos y visuales, pero han sido tenidos en cuenta para nuestra estimación.

3.4.- El mercado del arte en la actualidad. El caso español

3.4.1.- Características del mercado global del arte en nuestros días

3.4.1.1.- La evolución del mercado primario desde el inicio de la crisis de 2008

Desde los primeros estudios que analizaban el mercado en sus diferentes aspectos, tanto el mercado primario como el secundario, en las décadas de esplendor de mediados del siglo XX (Moulin, 1992; Gramp, 1991; hasta los más recientes ya en el siglo XXI, insertos en las dinámicas que han permitido el rápido y profundo desarrollo del mercado en los años iniciales del siglo y la deceleración estrepitosa provocada por la crisis de 2008 (Throsby, 2001, Benhamou, 2000; Velthuis, 2013; Graw, 2015; Findlay, 2013), son muchas las fuentes que nos ofrecen información y datos sobre cómo opera el mercado del arte. La actividad de los galeristas y marchantes a comienzos del siglo XX, de aquellos Durand Ruel, Kahnweiler, Vollard, pasando por los Castelli, Sonnabend, del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, hasta los Bischofberger, Beyeler, Claude Bernard, Annely Juda, Marian Goodman de finales del siglo, o los Gagosian, Joplin, Victoria Miro, Sadie Coles, Sprüth & Magers de comienzos del XXI, hemos visto evolucionar mucho y profundamente las relaciones entre los galeristas y los artistas, entre éstos y los distintos agentes del mercado, hasta situarse en las circunstancias que caracterizan el mercado actual, inestable y líquido para una gran mayoría de unos y de otros, lo que explica la situación de precariedad no sólo de los artistas sino de todo el mercado, mientras que un pequeño porcentaje de galerías y salas de subasta en el mundo en los centros neurálgicos de la economía mundial se reparten los pingües beneficios de transacciones millonarias, haciendo famosos y ricos a una minoría de artistas. Esta descompensación entre los titulares de los periódicos, los records de ventas, los jóvenes artistas cuyos precios superan los de las grandes firmas de las vanguardias, caracteriza el mercado en nuestros días, que no tiene visos de equilibrarse sino de seguir avanzando en esta línea.

En España, la evolución del mercado en las últimas décadas ha ido intrínsecamente unida a la evolución del conjunto del sistema del arte. Fueron determinantes, en el desarrollo del arte contemporáneo de nuestro país, dos momentos álgidos que marcaron la renovación posterior a la llegada de la democracia, como fue el nacimiento en 1982 de ARCO, la feria de arte contemporáneo por excelencia en España, que abriría las puertas a las nuevas tendencias artísticas que se estaban desarrollando en el mundo, a la vez que daba a conocer artistas y estilos innovadores en el arte español y fomentaba el coleccionismo todavía incipiente, y la inauguración en 1990 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuya labor de contextualización y difusión del arte contemporáneo, español e internacional, fue igualmente determinante. Pero no hemos de olvidar que en España existía un mercado del arte que había posibilitado la exposición y difusión, por ejemplo, de las segundas vanguardias informalistas de los años 50, contemporáneas de movimientos similares que tanto en América como en el resto de Europa se habían desarrollado tras la Segunda Guerra Mundial. Galerías como la madrileña Buchholz, que expuso al grupo El Paso en 1957, y Juana Mordó, que le tomó el testigo en los años posteriores, permitieron que, en una época de difícil para el arte de vanguardia como fue el franquismo, los artistas más innovadores tuvieran espacios donde dar a conocer nuevos lenguajes plásticos a la sociedad. Igualmente, el desarrollo que experimentó el coleccionismo española lo largo de los años 70, gracias al nacimiento de las primeras salas de subastas estables y permanentes, Durán y Ansorena, facilitaron una aproximación social al arte y al mercado que

tendrían una importancia innegable en décadas posteriores. Y este canal de difusión que supusieron aquellas galerías desde los años 50 y 60 facilitaron el conocimiento de lo que hoy consideramos la base de nuestro arte contemporáneo, los antecedentes del arte actual, las estructuras de movimientos posteriores que se han desarrollado en nuestro país y que en la actualidad están institucionalmente reconocidas (Chacón, 2004; Ruiz, 2004; Villa Ardura, 1998).

En cualquier caso, el objetivo de esta sección de nuestro trabajo es el de aproximarnos al análisis de la naturaleza del arte como bien de consumo y la relación que se establece, a nivel comercial, entre el principal proveedor del mercado, el artista, y los distintos agentes del mismo, principalmente los galeristas que operan en el mercado primario, como definiremos a continuación. La obra de arte, que conceptualmente tiene su origen creativo e intelectual en el artista que lo ha creado, se convierte en mercancía que se vende, desde el momento en que el artista acepta desprenderse de ella por un precio, y se convierte a su vez en fuente de ingresos del creador o retribución por la actividad profesional que ha posibilitado la creación de dicha obra. No por ello caeremos en el error de conceptualizar exclusivamente al arte como un bien mercantil, sin contemplar que al mismo tiempo es un bien cultural de trascendencia social.

El comercio de obras de arte tiene por lo menos 4.000 años de existencia. Esta antiquísima actividad mercantil se origina de la decisión del artista por crear y de la decisión del consumidor por comprar; mejor dicho por la decisión de miles de artistas y de miles de consumidores de arte. La función del mercado es unir a ambos, posibilitar la producción de unos y satisfacer la necesidad (o el deseo) de los otros. Cuanto mejor conozcamos los condicionantes de unos y de otros, la manera de actuar unos y otros, mejor podremos conocer las particularidades que entraña.

El mercado del arte se desarrolla principalmente en torno a dos polos bien diferenciados, no excluyentes, e incluso a menudo complementarios, pero muy diferentes entre sí tanto por su propia identidad como por la forma en que cada uno de ellos influye en el conjunto del mercado, y en el equilibrio entre oferta y demanda. Mientras que el “mercado secundario” parte de la obra de arte que se pone a la venta y de los distintos mecanismos que permiten desarrollar y rentabilizar dicha obra, el “mercado primario” se caracteriza por un elemento básico que lo determina y lo condiciona: el artista. La relación directa entre el artista y la galería de arte, o el marchante o el *art dealer*, determina el hecho de que el primer factor a tener en cuenta sea el propio artista, como creador de la obra que entrará en el mercado pero también como motor de producción artística, y condiciona la forma en la que esa obra se abrirá camino y posteriormente evolucionará en el mercado. Por otra parte, cuando la transacción comercial se realiza directamente entre el artista y el coleccionista o comprador sin la intermediación del comerciante, sea la galería o el marchante, hablamos de “mercado terciario”. Para el desarrollo de nuestro estudio, prestaremos especial atención a la evolución que, en los últimos años y sobre todo de resultas de la crisis y de cómo ha afectado ésta al mercado, ha sufrido la relación entre los artistas y el mercado en estas dos últimas variedades. Por una parte, el cierre de galerías en los años cruciales de la crisis²⁸, la pérdida del principal canal de difusión y

²⁸ El abrupto cierre de galerías en España ha sido referenciado en todos los informes de la Dra. McAndrew sobre nuestro mercado del arte. Mientras que en el informe de 2012 se declara un número aproximado de 3.500 galerías de arte registradas (p. 23), en el siguiente informe de 2014 el número de

comercialización de su obra para los artistas vinculados a galerías, el nacimiento de nuevos modelos de negocio y nuevas tendencias y dinámicas de venta en las jóvenes galerías, son circunstancias que han cambiado de forma sustancial la relación entre artistas y mercado. Las actividades de comunicación y difusión que hasta hace una década desarrollaban mayoritariamente las galerías en favor de los artistas que representaban están dejando paso a formas híbridas de colaboración en las que el artista gestiona de forma personal su imagen de marca, sus propios canales de comunicación, distribución e incluso comercialización, en ocasiones de forma totalmente independiente, como veremos, y en otros casos de forma mixta, estableciendo relaciones puntuales con galerías, limitadas en el tiempo, en el espacio o en el tipo de obra o en un contexto específico. Además, crece el número de artistas que, a falta de una galería que les represente, incluso de forma esporádica, gestionan de forma independiente su carrera, tanto a nivel comunicación y difusión como comercialización, estableciendo sus propios vínculos con clientes y gestores, ya sea en el ámbito *offline* u *online*. A las circunstancias en las que los artistas españoles en la actualidad gestionan su carrera hemos dedicado mucha reflexión en nuestro estudio, hemos partido de exhaustivas jornadas de intercambio de opiniones con artistas, así como con galeristas, coleccionistas y comisarios, a fin de obtener un panorama global de la actual situación sobre el que pudiéramos empezar a trabajar, como indicaremos más adelante.

La transferencia de propiedad de la obra de arte en el mercado puede tener dos destinos diferentes, ya sea una comunidad pública o una persona o entidad individual o privada. En el primer caso, entendemos la obra de arte como un bien cultural-social, con el objetivo de ser disfrutada por un colectivo o por la sociedad, mientras que en el segundo caso hablaremos de bien mercantil o bien de lujo, cuyo destino es el disfrute privado del propietario que la adquiere, ya sea un particular o una empresa, ya se trate de coleccionismo privado o corporativo. En ambos casos, la transacción tiene lugar dentro del seno del mercado del arte, bien con origen directamente en el artista o bien a través de otros agentes del mercado. Esto marca la diferencia entre lo que conocemos como mercado primario, secundario y terciario.

En realidad, no hay un solo mercado del arte. Se puede decir que hay casi tantos como compradores u obras de arte, según las particularidades e intereses de aquellos, que por lo general son muy complejos, y según las numerosas redes de distribución y la relación entre oferta y demanda, que no siempre se rigen por reglas lógicas. Un aspecto fundamental a tener en cuenta es que este mercado no lo conforma sólo el antes mencionado triángulo básico formado por el artista como productor de la obra, los compradores y los vendedores, sino por un sistema en el que además juegan un papel importante otros mediadores que influyen de forma determinante en precios, orientación de la demanda, legitimación del artista y de la obra, etc., incluso sin estar presentes en la propia transacción comercial: críticos de arte, directores de museos e instituciones culturales, directores de ferias y, en los últimos tiempos con especial importancia, curadores y comisarios.

El mercado del arte contemporáneo, como actividad generadora de un alto grado de riqueza y de empleo, aunque en círculos muy restringidos como ya hemos comentado, es el más mediático de todos los mercados artísticos, y en cierto modo el más voluble e incluso en

galerías registradas se queda en algo más de 2.950 (p. 27), cifra bastante inferior a los datos reflejados dos años antes.

ocasiones incomprensible. Es difícil entender qué motiva a que determinadas obras o artistas alcancen precios desorbitados, frecuentemente sujetos a modas y a criterios de compra guiados por agentes externos a los propiamente estéticos o técnicos, pero con alta capacidad de influencia sobre él. Es un mercado que fluctúa de forma sensible, que depende de coyunturas económicas propias de las diferentes áreas geográficas en las que se desenvuelve, como los mercados emergentes y sus distintas dinámicas. A la relación entre artistas, galeristas y coleccionistas que ha imperado a lo largo del siglo XX, se ha sumado en las últimas décadas una eclosión de ferias de arte que han proliferado por todo el mundo, que general dinámicas nuevas y proporcionan mercados mucho más amplios para las galerías y canales de difusión global más extensos, pero también aumentan exponencialmente la exigencia sobre galeristas y artistas de movilidad, recursos y capacidad para dominar esta ubicuidad del mercado que los nuevos tiempos imponen. Según datos del último informe de McAndrew (2017: 33), las galerías asistieron durante 2016 a una media de cinco ferias, con una media de tres internacionales y dos locales en España. Este dato, que suponía un aumento respecto a los datos de 2014, permitió que aumentaran también las ventas en ferias de un 35% en 2013 a un 41% en 2016, siendo las ventas internacionales una alta cuota, el 25% de todas las ventas. Casi la mitad de los galeristas encuestados por McAndrew realizó la mitad de sus ventas anuales o más en ferias de arte, y un 19% indicó que en las ferias había cerrado tres cuartas partes de sus ventas o más, tratándose siempre de operaciones en el mercado de arte contemporáneo.

Además, otros canales de ventas se han desarrollado de forma sustancial en los últimos años. De nuevo según datos de McAndrew sobre el mercado español (2017: 32), las ventas *online* han crecido significativamente hasta el 5%, desde que se contabilizaron por última vez en 2013, cuando se situaban en un 1%. Los distintos canales de venta *online* en los que las galerías españolas manifiestan operar se dividen entre la propia página web de las galerías (un 60% de las ventas on-line) y las realizadas a través de plataformas de terceros (un 40%), como es el caso de Artsy, importante web de conexión entre galeristas y coleccionistas a nivel global, que ofrece además un completo sistema de asesoramiento y prescripción sobre arte contemporáneo, convirtiéndose en un aliado perfecto de las galerías que se asocian a esta web. Los galeristas consultados por McAndrew indicaron que gracias al auge de este canal *online*, un 61% de sus ventas por esta vía en 2016 se realizaron a nuevos compradores que nunca habían visitado la galería o que nunca fueron en persona, llegando hasta un 21% más que la cuota indicada en 2013, y solo un 5% eran compradores *online* habituales con los que no habían tenido un contacto previo en persona, lo que demuestra cómo se han convertido en un medio clave para incorporar nuevos clientes. El 34% restante eran compradores con los que ya habían tenido contacto personal pero que optaron por comprar *online* a través de la web de la galería o plataforma.

Vemos, por tanto, que la evolución en los últimos años es evidente. En el contexto del mercado de arte contemporáneo, y a modo de comparación, es interesante comprobar que, al margen de otros condicionantes, del nivel de repercusión social que los resultados de las grandes subastas tienen en los medios de comunicación, o de que los records de ventas puedan dar una imagen distorsionada de la realidad, son mucho más habituales las ventas a precios moderados que las grandes ventas millonarias, al igual que son mucho más numerosos los coleccionistas pequeños o medianos que los grandes coleccionistas (Velthuis, 2013; Graw, 2015; Findlay, 2013). De hecho, y aunque los datos son siempre imprecisos, se ve que el volumen de ventas en el mercado primario de arte contemporáneo puede duplicar o triplicar el del secundario, aunque el nivel de facturación esté más equilibrado. El mercado español sigue caracterizándose por

mantener un precio relativamente bajo en comparación con otros mercados globales más grandes, especialmente en el mercado primario (McAndrew, 2016: 30). En 2016, el precio medio de facturación de las galerías españolas se situaba en 5.330 €, la mitad de la media a nivel global. Aunque la mediana de precios ha permanecido estable, el precio medio ha aumentado un 20% en los dos años que van de 2014 a 2016. Respecto al mercado internacional, precisamente, en el estudio de Artprice 2013 (pp. 25-26) sobre el mercado de arte contemporáneo, ya se indicaba una evolución que sigue manteniéndose hoy en día:

El mercado de arte de gama alta (obras con precio superior a los 500.000 euros) constituye una apuesta económica, política y mediática de primer orden, aunque apenas está formado por unos centenares de lotes. Representa el 0,69% de las transacciones, frente a los miles de obras contemporáneas vendidas anualmente por debajo de ese umbral de precio. La parte más importante del mercado presenta un precio de adjudicación inferior a 5.000 euros (un 68,5% de las obras vendidas), frente al 30,7% de las adjudicaciones que se sitúan entre los 5.000 euros y los 500.000 euros.

Así las cosas, parece que la evolución que se espera en el mercado primario se orienta hacia varios objetivos (Elmer, 2016 a). La progresiva globalización de los distintos mercados, la intersección de mercados tradicionales, como Europa y Estados Unidos, con los mercados emergentes. El ya bien establecido latinoamericano en el que crece el número y poder adquisitivo de los coleccionistas privados, permite que sus artistas se den a conocer y se abran camino en los grandes museos y ferias de arte, copando lugares hasta ahora reservados a los artistas occidentales. Figuras como Patricia Phelps de Cisneros o Carlos Slim, entre otros, hacen evidente que el coleccionismo, acompañado de una minuciosa y bien dirigida labor de mecenazgo, es una herramienta eficaz de difusión del arte latinoamericano. El mercado chino, a pesar de haber sufrido una decaída considerable en los años posteriores al inicio de la crisis, sigue contando con un fuerte coleccionismo local que ha permitido posicionar a sus artistas en los puestos más altos de las cotizaciones en arte contemporáneo, a la vez que han asentado la valoración y apreciación de las vanguardias artísticas chinas a nivel internacional. Los nuevos mercados, como el de Medio Oriente o el Africano, con reglas de juego particulares y diferenciables, se ha dinamizado de forma significativa gracias a la apertura de nuevas casas de subastas, además de las tradicionales Christie's y Sotheby's, así como las grandes sucursales de museos de relevancia mundial y el auge de las nuevas ferias de arte, que permiten una entrada de arte contemporáneo global desde galerías de todo el mundo, a la vez que dan a conocer a las galerías y artistas locales.

Por otra parte, se aventura que en el futuro el mercado *online* de arte adquiera dimensiones mucho mayores a las que de momento ha ganado en la última década. Según Elmer (2016), además están las redes sociales convertidas en los nuevos canales de difusión, como veremos más adelante. Instagram da cabida a la actividad de coleccionistas que se convierten en prescriptores, a la vez que los artistas consiguen cuotas de venta para sus obras mayores a las que logran a través de las galerías (Carrigan, 2016). La última *Art Business Conference* celebrada en Nueva York en Abril de 2018 con la participación algunos de los más reconocidos gestores internacionales del mercado, sentó las bases de los retos ante los que el mercado primario debe abrirse paso de cara al futuro, implementando la profesionalización de las empresas y los gestores, optimizando el uso y las dinámicas relacionadas con la tecnología y el mundo digital, tanto en aspectos de comunicación y difusión como puramente comerciales, y abriéndose a

mercados globales especialmente aquellas galerías que aún dependen de un conservador mercado local²⁹. Nuevos canales y nuevas dinámicas para los nuevos tiempos que en el mercado se aventuran³⁰.

3.4.1.2.- La actual relación del artista con el mercado

Las galerías de arte, como vemos, funcionan como nexo de unión entre el artista y el mercado. Además de ese carácter comercial, común al mercado secundario, su objetivo es representar a sus artistas, obtener la mayor visibilidad para su obra, hacer que estén presentes en colecciones públicas, en museos, en ferias y exposiciones de cierto interés. Sin embargo, como vemos y como se está demostrando en los últimos años, la evolución de la relación del artista con el mercado hacia formas híbridas de gestión caracteriza las circunstancias actuales visiblemente. Sin embargo, el objetivo de muchos artistas, al ser interpelados, sigue siendo establecer lazos con galerías de arte que les permitan canalizar a través de éstas la difusión y comercialización de su obra. La selección que supone haber sido elegido por un galerista como artista representado es una de las formas de legitimación que hemos comentado anteriormente, tanto ante el público, el coleccionista particular o corporativo, el coleccionista institucional, como ante comisarios y curadores, o ferias de arte consolidadas, que identifican dicha relación como una suerte de marchamo de legitimación y calidad. Así, la imbricación entre sistema y mercado del arte se hace más evidente.

También esta percepción de la importancia existente en la relación entre artistas y galerías será uno de los puntos focales de nuestro estudio, y formará parte no sólo de las preguntas que formulemos a los artistas y las conclusiones a las que lleguemos, sino que nos permitirá corroborar que la apreciación de los artistas respecto del trabajo con galerías trasciende lo puramente económico, el inseguro éxito de ventas que puedan experimentar de sus exposiciones en ellas, y llega a un nivel subliminal que consideramos más cercano al reconocimiento por parte del artista de la labor de difusión de su obra y del compromiso por promocionarle ante la sociedad que a objetivos puramente crematísticos. De hecho, como indica Calvo Serraller (2012: 36), “el propio término *éxito*, derivado de la palabra latina *exit*, que significa *salida*, es muy elocuente porque de lo que deseaban salir cuanto antes los artistas era del anonimato, la peor pesadilla para quien vive del público”. Como indica McAndrew en el contexto de España (2017: 45), “la galería es también el lugar donde los artistas obtienen los precios más altos en el mercado primario y donde forjan sus carreras y su presencia de mercado”. De alguna manera, la promoción favorecida por la representación que las galerías ejercen de la carrera del artista les permite eso, salir del anonimato y garantizarse un reconocimiento tanto en el seno del mercado como en el sistema en torno al mismo. Hemos comprobado, como constataremos más adelante, que ése es el objetivo de la mayoría de los artistas noveles que luchan por abrirse un hueco en el mercado, y buscan establecer contacto

²⁹ La crónica de Tim Scheider para Artnet da buena cuenta de todo lo discutido en esta última edición de la *Art Business Conference* (Scheider, 2018).

³⁰ Como cabe esperar, es difícil encontrar estimaciones a futuro entre las referencias académicas, pero sí se encuentran muchos análisis en la prensa escrita internacional, especialmente en medios digitales, sobre hacia dónde se dirigen las tendencias del mercado. Así, es fácil encontrar referencias a la tendencia alcista del mercado online o de los mercados emergentes en medios como The Art Newspaper (Hanson & Brady, 2018) el de Artsy sobre el informe Hiscox (Freeman, 2018), o los muchos podcasts de Art Market Monitor o los editoriales de Frieze Magazine.

con galerías. Incluso en el caso de los artistas más consagrados, es habitual que su ascenso se haya debido a la buena gestión de su galería de referencia y, en ocasiones, podemos seguir su evolución en la progresión de las galerías con las que ha trabajado a lo largo de su carrera. Por otra parte, cuanto más reconocido es un artista, más cuidado pone en elegir las galerías con las que trabaja, que habrán de ser también aquellas cuya capacidad de gestión, calidad en la selección de sus artistas y excelencia de su cartera de clientes, las hagan destacar en el mercado. De modo que esa característica que define al mercado primario ofrecerá a la vez ventajas e inconvenientes cuyo equilibrio habrá de buscar el galerista para sacar el mejor partido a su actividad.

Sin embargo, como venimos observando a lo largo de nuestro estudio, lo que caracteriza la relación entre el artista y el mercado en este inicio del siglo XXI es lo poliédrico, versátil, cambiante y flexible de dicha relación. La evolución que esta simbiosis ha sufrido recientemente, hacen necesaria una reflexión detenida. Durante los últimos diez años o, más concretamente, desde el inicio de la crisis en 2008, dicha evolución en las conexiones entre artistas y agentes del mercado nos permite diferenciar tres grandes grupos, en función de cómo se desenvuelven dichas conexiones y de los resultados efectivos. Así, los tres grupos que hemos detectado y que nos proponemos estudiar son los siguientes:

1.- LA DEPENDENCIA TOTAL DE LOS AGENTES DEL MERCADO

- La producción del artista es gestionada en exclusividad por un agente, marchante, *art dealer* o galería que en ocasiones paga al artista ya sea una parte o la totalidad del precio neto de cada obra, o ya sea una retribución periódica, haciéndose cargo de la difusión, distribución y comercialización de la misma.
- Esta opción, habitual en la segunda mitad del siglo XX y especialmente entre artistas reconocidos y galerías con alta demanda de obra entre su cartera de clientes, requiere una seguridad por parte del gestor de que la venta de la obra es factible, lo cual en una coyuntura de crisis del mercado como la actual en España, no siempre es una postura realista. En ocasiones, el gestor no consigue comercializar la obra, acumulando excedentes de obra no vendida que se deprecia con cierta rapidez. Si bien fue una alternativa común hasta hace diez años, cada vez es menos habitual.
- En la actualidad, suele restringirse a los artistas muy reconocidos y a grandes galerías con cuota de mercado alta y gran capacidad de comercialización.

2.- LA AUTOGESTIÓN TOTAL

- El artista gestiona su producción, comunicación, distribución y venta directamente, por lo general desde su estudio y en gran medida apoyado por la comunicación 2.0 y la venta *online*.
- Suele ser la opción principal de los artistas jóvenes en proceso de darse a conocer ante los agentes del mercado, decidir sobre su futuro y definir su perfil de creador a partir de la práctica.

- También es la opción habitual de los artistas y colectivos independientes, que prefieren dedicar más tiempo a la promoción y distribución de su obra, pero gestionar la venta directamente. Muchos artistas que mantienen actividades ajenas a la creación “comercializable” prefieren no ceñirse a las exigencias del mercado en plazos y cantidad de obra, y gestionarla en momentos determinados de forma independiente.
- Uno de los colectivos más interesantes en este grupo es el de los artistas social y políticamente comprometidos. Su independencia respecto de las reglas del mercado les permite mantener un discurso crítico, no siempre al gusto del mercado, no siempre rentabilizable comercialmente, pero que aporta un innegable valor social a la obra como fruto de su tiempo. La importancia que en los últimos años ha adquirido la práctica de artistas críticos con el mercado, con las estructuras de poder que éste establece y con sus dinámicas puramente capitalistas, lo que en ocasiones ha dado en llamarse arte contextual (Mazuecos, 2008), engloba a determinados artistas que prefieren mantenerse ajenos al mercado, aunque otros agrupados bajo la misma denominación y con prácticas similares (Santiago Sierra, Maurizio Cattelan, Hans Haacke) sí mantienen una activa relación con galerías, ferias, instituciones y coleccionistas, sin por ello perder el espíritu crítico que caracteriza su obra. Esta paradoja de aversión a la lógica del mercado mientras se beneficia del mismo, las prácticas *hacktivistas* críticas con el coleccionismo, así como con la propia identidad del artista y de la obra de arte institucionalmente considerada, son también una tónica habitual en ciertos ámbitos del arte contemporáneo.

3.- LA GESTIÓN MIXTA

- La más habitual en nuestros días, por la que el artista cede determinadas obras a un gestor con unos fines determinados, ya sean para exposición, producción, asistencia a ferias o venta directa, con un límite de obra, tiempo y cantidades, manteniendo la libertad de gestionar el resto de su obra de forma individual o con otros agentes (Carrigan, 2017).
- Según los objetivos del artista, puede gestionar su obra en mercado primario o secundario, aprovechando las ventajas de cada uno de ellos.
- En todo caso, el artista controla su imagen de marca y la difusión que se hace de ella, es decir, su *branding*, labor que en otras circunstancias desarrollaba la galería de referencia del artista y que en este caso recae en el propio creador.

Si nos detenemos a analizar la relación del artista con el mercado primario, es decir, con galerías y marchantes, cuyas circunstancias han sufrido, como venimos anotando, cambios significativos y profundos en los últimos años, hemos de partir de la base de que el principal proveedor del mercado es el artista. Como indican Montero y Oreja (2007), haciéndose eco del trabajo de numerosos teóricos, confluyen en la figura del artista criterios de índole interna (conceptuales, morales, estéticos) y externa (la práctica artística, su relación con el sistema y el mercado), siendo esta última donde deberá concurrir con otros profesionales y donde su éxito profesional dependerá de cómo conjugue sus recursos y capacidades y de cómo desarrolle sus relaciones

con el entorno en el que lleve a cabo su actividad. La combinación de estos recursos propios (la experiencia y habilidad, las técnicas y materiales utilizados, los temas o conceptos habituales en su práctica artística) con los recursos de terceros (las relaciones que establezcan con galerías, la periodicidad de sus exposiciones, su demanda en el mercado, su reconocimiento por parte de los actores teóricos del sistema, de sus propios colegas) da como resultado el perfil del artista dentro del contexto del sector al que pertenece, el desarrollo de sus capacidades técnicas y relacionales y el grado de aceptación y nivel competitivo que se alcance con el tiempo, la práctica y el éxito profesional. A partir de estas circunstancias, el artista construye la cadena de valor que le permitirá establecer las condiciones de relación con los agentes del mercado.

En efecto, el principal aliado del mercado primario es el artista como suministrador de obra comercializable. Además, la comercialización de dicha obra a través del canal de las galerías de arte ha sido en el pasado y sigue siendo en la actualidad una vía fundamental y deseable para obtener ingresos por parte del artista, ingresos que le permitan subsistir y seguir creando (Montero y Oreja, 2007; Martínez Peláez, 1999; Álvarez de Toledo, 2015). En el mercado español de arte contemporáneo durante 2016, el 84% de las obras vendidas en galerías procedían directamente de los artistas (McAndrew, 2017: 36). La relación básica de trabajo entre la galería y el artista, sobre la que volveremos más adelante cuando hablemos de los ingresos del artista, se fundamenta en dos hechos principalmente: por una parte, el artista provee de obra a la galería que es susceptible de ser comercializada en venta directa, incluida en el fondo de galería y mostrada a los clientes de la misma. En estos casos, por lo general el artista recibe una hoja de depósito que estipula tanto el precio o precios por los que la obra puede ser vendida (neto para el artista, comisión para la galería, posibles descuentos, gastos implícitos que corren por cuenta de uno u otro), como el plazo en el que se prevé esté depositada la obra en la galería para su venta, pero no percibe cantidad o adelanto económico alguno previo a la venta. Por otra parte, previo acuerdo entre ambas partes, el artista provee de obra a la galería con el fin de ser expuesta en muestra comisariada, con un plazo concreto en el tiempo y generalmente con unas condiciones específicas, que pueden ser o no las mismas condiciones económicas y de gestión establecidas en las entregas de depósito.

Las exposiciones requieren un mayor compromiso por parte del galerista en la labor de difusión de la obra y del artista, son garantía de la estabilidad en la relación entre ambos, y exigen también el compromiso por parte del artista de ofrecer una obra que cumpla en rigor y calidad con lo que la galería busca y/o necesita. En estos casos, es recomendable y deseable la redacción de un acuerdo o contrato que ligue a ambas partes en deberes y derechos, que especifique los límites y condiciones que obligan a ambos, y que sirve como herramienta para dirimir posibles desacuerdos. Sin embargo, nuestra experiencia y observación del mercado nos muestra cómo en numerosas galerías, el acuerdo verbal sigue imperando³¹. Las asociaciones profesionales son

³¹ El 18 de Noviembre de 2016, durante los XXI Coloquios de Cultura Visual Contemporánea que cada año organiza la Fundación Mainel, tuvimos ocasión de coordinar una mesa redonda que, con el título de “El papel de las galerías en la promoción de artistas jóvenes”, congregó a las galeristas Olga Adelantado y Pilar Serra y al artista Ernesto Casero. Ante el debate de si deben o no redactarse contratos entre galeristas y artistas, Pilar Serra declaró que ella no tiene por costumbre redactarlos ya que la relación entre galerista y artista debe basarse principalmente en el compromiso y la confianza mutua (Fundación

sumamente activas a la hora de recomendar a sus asociados el uso de dichos contratos como forma de proteger sus derechos, y se aplican a fondo en la información sobre los aspectos legales que los rigen. Pero siendo conscientes de la falta de unanimidad entre galeristas y artistas ante la necesidad de redactar los acuerdos por escrito, volveremos sobre este tema a lo largo de nuestro, preguntando directamente a los artistas sobre qué tipo de acuerdos contractuales regulan sus relaciones con galerías.

Uno de los temas que se derivan de esta medida es la liquidación a los artistas tras la venta de una obra. Mientras que un recibo de depósito o un contrato de exposición especifican el plazo en el que la obra vendida ha de ser liquidada a su autor, la falta de dicho documento favorece el hecho del retraso en la liquidación al artista, aumentando una situación de precariedad e inseguridad ante los ingresos por la actividad desarrollada, cuyo nivel ya es alto ante la escasez de ventas de obra. McAndrew (2017: 38) indica cómo las galerías que acusan esta lentitud en la liquidación al artista achacan este problema a la lentitud en el cobro por la venta que ellos mismos soportan. Ambos problemas, que ralentizan el éxito de la transacción, son habituales en la actual situación de crisis y puede tener consecuencias graves tanto para galerías como para artistas, disminución de liquidez, pérdida de ingresos y freno del crecimiento. El retraso en los pagos, para empresas generalmente pequeñas como son las galerías, así como para trabajadores por lo común autónomos como son los artistas en España, puede dificultar la supervivencia o el crecimiento de ambos. Sin embargo, es habitual ofrecer formas de pago flexibles a los clientes en galerías, como manera de incentivar la compra y de fidelizar a los clientes.

En cuanto respecta a las labores de promoción, comunicación y difusión que hasta hace poco eran ejercidas por las galerías una vez se establecía la mencionada con los artistas, los cambios que se han experimentado en nuestro mercado son destacables. En el periodo anterior a la crisis, hubiera o no una relación contractual de exclusividad entre artista y galería o fuera ésta limitada a la exposición en curso, era normalmente el galerista quien gestionaba la comunicación, solicitaba el apoyo de críticos o comisarios para contextualizar teóricamente la obra a exponer, gestionaba además labores como el fotografiado y catalogación de la obra, montaje expositivo, maquetación y edición de material gráfico y catálogos, redacción de nota de prensa y difusión a los medios, diseño y gestión de estrategias de comunicación, embalaje y almacenaje tras la muestra, además de cobro y facturación de la obra vendida, gestión de certificados de autenticidad, procesos de exportación e importación de obra vendida o recibida y muchas otras labores administrativas. Ahora, sin embargo, también a través de la observación y del testimonio de los artistas, vemos cómo muchas de estas labores, o bien se realizan a medias entre artista y galerista o bien las lleva a cabo el artista de forma independiente, haciéndole posteriormente partícipe al galerista de todo ello. En ocasiones, el grado de implicación del galerista en estas labores asociadas a la exposición y venta de la obra de ha arte ha cambiado también, posiblemente por el más habitual acceso de los propios artistas a las herramientas necesarias,

Mainel, 2016). También la galerista Soledad Lorenzo, al preguntársele sobre su relación con los artistas, solía decir que “Es una relación de fidelidades en la que hay buenos y malos momentos, discusiones y rupturas. Los eliges como se elige a un novio, es un acto emocional”, y que no solía redactar acuerdos por escrito con ellos (Fernández-Largo, 2011).

por tener más conocimientos y una idea más clara de cómo desean hacer las cosas. También en este sentido hemos orientado nuestro estudio a conocer cómo han cambiado las condiciones de trabajo entre artistas y galeristas a través de la encuesta que llevamos a cabo.

Además, la actual situación del mercado español presenta, como hemos visto, significativas peculiaridades, de las que nos hicimos eco en anteriores encuentros académicos (Pérez Ibáñez, 2015): junto al modelo tradicional de galería de arte, actualmente en retroceso, nace un modelo nuevo, sin una tipología concreta pero sí con la intención de presentar una nueva oferta de servicios y productos artísticos que abastezca a un modelo de cliente también distinto, nuevo, exigente y poco convencional, y a un tipo de artista que conoce y define bien su *branding* o imagen de marca, conoce a los agentes del mercado y autogestiona su carrera con soltura, independiente pero accesible: un nuevo agente a considerar en el panorama actual del arte español. La confluencia de estos tres factores da como resultado nuevos modelos en el mercado del arte que nos permiten augurar cambios significativos en los próximos años.

3.4.2.- Creación artística y precariedad en España

La transformación del papel que el artista ha jugado en todo el sistema del arte en nuestro país durante las últimas décadas ha sido rápida, profunda y ha tenido consecuencias evidentes, tanto para el sistema en sí mismo y sus mecanismos de desarrollo como para el surgimiento de nuevos agentes, herramientas y canales de conexión entre las diversas partes que lo componen. La situación profesional y laboral de los creadores, como vemos, siempre ha sido precaria, situación que se ha visto agudizada aún más por la crisis que se está viviendo desde 2008. Con el fin de definir con claridad cómo defender los derechos de un sector en permanente situación de precariedad, cómo equipararlos al del resto de trabajadores y profesionales en nuestro país, y adecuar su reconocimiento ante la sociedad y el Estado a la importancia que tiene la producción artística en el contexto del desarrollo cultural español, es imprescindible ahondar en la realidad de dicho sector.

Durante la última década, el mercado laboral en España ha mostrado los signos de un profundo deterioro al que el sector de la producción artística no es ajeno. Dicho deterioro, con raíces en determinadas políticas neoliberales desarrolladas desde los años 80, ha tenido su inflexión en la crisis financiera de 2008 (Aliaga y Navarrete, 2017; Marzo y Mayayo, 2015; Rubio, Ríus y Martínez, 2014; Bustamante, 2013). El nuestro es uno de los países donde la crisis ha tenido mayores consecuencias negativas, con una ruptura del modelo de Estado del Bienestar que había imperado durante décadas, provocado a su vez la crisis de su modelo de Estado del bienestar, la política cultural, el modelo de organización territorial en el que se asentaba su frágil relación entre sus diversas manifestaciones culturales, así como su modelo de desarrollo ante la globalización económica y la crisis de valor de la esfera cultural”.

Si bien la economía del país puede dar visos de cierta recuperación en aspectos concretos en los últimos años, las condiciones laborales de los trabajadores han sufrido un menoscabo estructural con claros indicios de permanencia, haciendo que la precariedad se convierta en la tónica general. Una reducción sistemática y profunda de las ayudas públicas, un alarmante descenso del consumo cultural y artístico en nuestro país, agravado por tipos impositivos altos

y por un bajo fomento del mecenazgo privado, han provocado que la economía de los creadores se resienta y que su situación laboral en general se debilite todavía más. La precariedad a la que nos referimos, que se materializa en una marcada inestabilidad en el empleo, trabajos temporales de corta duración, bajos ingresos, inciertos servicios sociales, inseguridad sistémica ante el futuro y alto grado de frustración, define bien a un grupo social cuya situación laboral se encuentra en estas condiciones. Coincidimos con Standing (2013) y con el concepto de precariado que él defiende en esta mezcla de bajo nivel de ingresos, inestabilidad en el empleo e incertidumbre respecto al futuro que padecen muchos trabajadores, entre los que no sólo se encuentra la tradicional clase obrera industrial en todas sus variedades, sino también trabajadores con formación que o bien han perdido o bien aún no han encontrado una estabilidad laboral, y coincidimos en que todas estas características son propias tanto entre los artistas, en España y en el resto del mundo, como en gran parte de los trabajadores de las industrias culturales, sean o no creadores, configurando así su dimensión social (Rowan, 2017; O'Brian et al, 2017; Rubio Arostegui, 2013; Towse, 2003). Coincidimos también con Pascal Gielen (2014, 2017; Nijzink, van den Hoogen & Gielen, 2017) en que el contexto actual de la creación artística se presta a la explotación económica por parte de la industria cultural, propia del mercado neoliberal postfordista, que capitaliza la actividad del artista hasta convertirlo en un modelo de producción estandarizado. En sus estudios, Gielen defiende la necesidad del artista de disfrutar de espacios y momentos de investigación, intimidad, lentitud, dentro del bullicio al que le arrastran las tendencias del arte global, los eventos artísticos y la necesidad de rentabilizar su trabajo, a la vez que fomenta el espíritu crítico que los profesionales del sistema del arte, artistas y gestores, deben mantener ante este panorama. Pero no estamos seguros de que el sector de la creación artística en España comparta con el precariado esa tendencia a la movilización y a la defensa de sus derechos que los caracteriza (Taberner, 2014) y que, a decir de Standing, tiende a convertirse en...

...una clase para sí, con capacidad para ejercer influencia, y en una fuerza capaz de forjar una nueva política de 'asalto a los cielos', con una agenda y una estrategia suavemente utópicas que puedan ser asumidas por los políticos y por lo que eufemísticamente se llama 'sociedad civil' (Standing, 2013:15).

Nos consta el individualismo generalizado del artista español, el bajo nivel de asociación en colectivos profesionales (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017:38), dada la ausencia de agrupaciones gremiales y de una estructura estatal que los aglutine, y dada la escasa conciencia de participación social y la desconfianza en la clase política³². No obstante, la activación desde todo el sector de la necesidad de redactar un Estatuto del Artista que regule su actividad pone en evidencia una reclamación extensiva a un sector amplio y comprometido, como se indica en el Documento de Trabajo generado por la Unión de Artistas Contemporáneos de España Unión_AC, al que nos referiremos más adelante, y que manifiesta:

³² El artículo de Alejandro Martín en el diario El País "Escribir novelas, pintar cuadros y cotizar cada mes" se hace eco del estudio sobre *La Actividad Económica de los/las Artistas en España*, lo compara a diversos informes sobre la situación de otros trabajadores de las industrias culturales y creativas y aporta testimonios interesantes sobre artistas profesionales, como Daniel Canogar, y su visión personal de la situación del sector (Martín, 2017).

Queremos expresar de forma clara y contundente que los artistas visuales de España creemos en una sociedad solidaria que comparte sus ingresos para participar en la construcción de lo colectivo, y queremos contribuir a la estructuración de una sociedad de bienestar, por lo que queremos tener un sistema realista que permita que paguemos impuestos de forma acorde con nuestras características específicas. Es por ello necesario disponer de un marco legal dentro del cual poder desarrollar libremente la actividad artística, que exista claridad con respecto a sus derechos y a sus obligaciones en relación tanto con las Administraciones Públicas como con las entidades privadas. (Unión_AC, 2017:3)

También estamos de acuerdo con los planteamientos de Howard S. Becker (1982) en la concepción sociológica del arte como acción colectiva, en la consideración del sistema del arte como un constructo generado por la interacción de proveedores, consumidores, usuarios y gestores, y a la obra de arte como el producto no sólo de la creación por parte del artista, sino de su relación con críticos, gestores, proveedores, coleccionistas y demás actores de su entorno social y profesional. Coincidimos también con Vera L. Zolberg (1990) y con Paul DiMaggio (1987) describiendo una relación equilibrada entre la sociología y las artes, y considerando al arte no como reflejo de la sociedad de la que surge, sino como parte de la misma. Así, volviendo a Gielen (2014), la fluidez del sistema en el que se mueve el creador, la necesidad de estar permanentemente conectado, de alimentarse y retroalimentar al complejo network en el que desarrolla su actividad, se ha convertido en la estructura de su mundo profesional, aunque también en el lastre que ha de cargar para sentirse parte integrante de esa sociedad. Las nuevas formas de producción están muy relacionadas con el desarrollo de las nuevas tecnologías, la mayor presencia del sector terciario es determinante en las formas de empleo, también en el artístico (Monereo, 2011), lo que nos recuerda de nuevo aquel concepto de "biotopo artístico" que llevó Pascal Gielen al congreso PrekariArt en Enero de 2018³³, cuyas dinámicas, dependencias, *networks*, necesidades y demandas, quejas y satisfacciones respecto de su (precaria) situación nos resultan muy familiares.

Como vemos en la literatura reciente sobre la actual situación de los artistas en este comienzo de siglo, y como hemos podido corroborar en nuestra investigación, la alta tasa de trabajadores autónomos discontinuos entre los artistas españoles, que a menudo dependen de fuentes alternativas de ingresos para subsistir y que en ocasiones por esta causa no se consideran a sí mismos como artistas profesionales (Karttunen, 1998; Lena y Lindemann, 2014), es uno de los factores que dificulta analizar a los artistas en un contexto laboral. Por otra parte, no sólo en nuestro estudio, como veremos más adelante, sino en prácticamente la totalidad de los estudios que, tanto a nivel local en nuestro país (Echevarría, Galarraga y Rocca, 2013; Artimetría, 2010 y 2002; Isasi Arce, 2013) como a nivel internacional (Nijzink, van den Hoogen & Gielen, 2017; McAndrew & McKimm, 2010; Heian et al, 2015; Flisbäck, 2011; Eurostat, 2016; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2015) se han desarrollado en los últimos años, queda claro que la actividad artística es practicada principalmente por trabajadores autónomos independientes, y que como tales tributan ante las estructuras fiscales de sus países. Por tanto, nuestra

³³ | Congreso Internacional PrekariArt. Trabajo en arte contemporáneo: precariedad y alternativas. Congreso organizado por la Universidad del País Vasco UPV-EHU los días 25 y 26 de Enero en Bilbao, campus de Bizkaia Aretoa, en el que fuimos invitados a presentar las conclusiones sobre nuestra investigación *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*.

aproximación a este sector partirá del hecho de que, si la mayoría de los artistas cuyas circunstancias queremos conocer son trabajadores autónomos, sus circunstancias serán las propias de este sector y de esta situación fiscal.

3.4.2.1.- Los ingresos del artista

Puestos a analizar uno de los principales objetivos de nuestro estudio, es fundamental poner el foco en los ingresos del artista, en las distintas fuentes de ingresos que les permiten mantenerse con su actividad, la cuantía y periodicidad de los mismos y, en definitiva, el grado de seguridad económica y social que estos le facilitan. Este será uno de los aspectos primordiales en nuestra investigación, ya que la información aportada por los propios artistas respecto de su actividad económica y profesional, los datos que de manera libre, desinteresada, anónima y generosa nos han aportado más de 1.100 artistas nos permitirán definir las particularidades de la profesión de artista en nuestra España actual en función de su capacidad para mantener a este sector profesional de población activa.

A partir de la literatura existente (Díaz Amunárriz, 2017; Poli, 2015; Álvarez de Toledo, 2015; Mazuecos, 2008; Montero Muradas y Oreja Rodríguez, 2007 y 2008; AVAM, 2007; AAVC, 2006; Abbing, 2003; Vettese, 2002) y, principalmente, de nuestra propia experiencia profesional y de la observación del contexto actual del sistema del arte, que será corroborada por nuestro estudio con la información aportada por los creadores participantes, podemos determinar diferentes fuentes de ingresos de los artistas plásticos y visuales:

- **La venta de la obra:** lo que siempre se ha considerado la principal fuente de ingresos del artista, la comercialización de la obra por él creada, es en la actualidad uno de los aspectos que más profundamente y con mayor rapidez ha cambiado. No sólo el deterioro del mercado después de la crisis, tanto a nivel español como global, sino sobre todo las nuevas dinámicas y canales de distribución y venta de la obra de arte que están proliferando, el auge del comercio electrónico y las ferias de arte entre ellos, han provocado una evolución de la que poco a poco estamos viendo las consecuencias, sino que es difícil aventurar cómo se desarrollará esa evolución en el medio y largo plazo, al ofrecer una imagen a menudo desalentadora en el plazo corto. De cualquier modo, la venta de la obra de arte sigue siendo, a todas luces, la fuente principal de ingresos de los artistas, o al menos la más buscada. Podemos distinguir varias modalidades:
 - **Venta en galería:** la relación de los artistas con las galerías de arte sigue siendo un objetivo a conseguir, como corrobora la información aportada de manera cotidiana por los artistas a pesar de la crisis del mercado³⁴, y como intentaremos corroborar con los datos de nuestro estudio. La relación entre ambos puede ser esporádica o

³⁴ En el capítulo 6 contamos nuestra participación en las jornadas PIIGS en la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo y lo paradójico de los datos que, hasta ese momento, estábamos descubriendo en los resultados de nuestra encuesta: cómo, a pesar de la crisis del mercado, del cierre de galerías, del descenso alarmante en las ventas, de las dificultades para ser seleccionado por las galerías y entrar en su plantilla de artistas representados, éstos seguían teniendo como objetivo encontrar una o varias galerías con las que trabajar. La continuación en el análisis de los datos nos hizo ver, como explicaremos más adelante, que los artistas perciben que quienes mantienen relaciones estables con galerías suelen tener más éxito de ventas, venden a precios más altos y consiguen mayor reconocimiento de la crítica. Así, la curiosa “paradoja de Turín” quedó resuelta.

estable, dependiendo si se ha establecido ya una periodicidad en las exposiciones de determinado artista, que pasa a considerarse formar parte de la plantilla de la galería. Puede estar sujeta a contrato de exclusividad, aunque esta modalidad se da en muy pocas ocasiones, casi reservado a artistas muy consagrados y a galerías de peso, que pueden garantizarle al artista la comercialización de todas sus obras, cosa que en la actual coyuntura es harto difícil. Podemos verlo en galerías como Marlborough con artistas de la talla de Antonio López o Manolo Valdés, pero no es habitual que esto ocurra a menudo en el mercado español, a diferencia del periodo anterior de la crisis, donde este tipo de relaciones era más frecuente. En la actualidad, lo habitual es que el artista esté representado por una o varias galerías con una cierta exclusividad local, es decir, cada galería comercializa la obra en su ciudad y en su ámbito de competencia, y comercializa las obras que han sido depositadas para tal fin, quedando el artista libre de trabajar en similares circunstancias con otras galerías, o de vender la obra por su cuenta o por otros canales alternativos. La obra, por tanto, se deposita en la galería normalmente para su exposición y venta, tanto si es venta en fondo de galería, en exposición individual, en exposición colectiva o en feria de arte. Recae en la galería, entonces, el trabajo de difusión y comercialización de la obra entre sus clientes y el público interesado. Normalmente se estipula una comisión que quedará en poder de la galería en pago por estas gestiones, y que en la actualidad suele estar en torno al 40 ó 50%, dependiendo de las acciones que incluya³⁵. El 50% restante, tras la venta de la obra, se le liquida al artista, por lo que en esa mitad del precio de venta deben estar incluidos tanto los gastos de producción como los honorarios del artista como productor de la obra, además del beneficio que éste quiera conseguir. Es habitual que las galerías de arte apliquen un descuento sobre el precio de venta a sus clientes, descuento que puede oscilar bastante en función del cliente, las circunstancias de la venta, las condiciones de pago, etc. Ese descuento debe estar ya consensuado con el artista, de forma que, si se da el caso, no resulte perjudicado más de lo previsto. En ocasiones, cuando el descuento supera lo acordado y el galerista tiene especial interés en la venta, suele conservarse el 50% para el artista y aplicar el exceso de descuento sobre el beneficio de la galería. Los precios de la obra vendida en galería también deben consensuarse entre el galerista y el artista. En términos generales, los artistas profesionales tienen ya un precio establecido según el valor de mercado de sus obras, por lo que se parte de esa base. En el caso de que el galerista considere, por razón de la categoría, edad, trayectoria del artista, o por la demanda o competencia de su obra en el mercado, subir o bajar el precio de la obra, esta medida se debe consensuar entre ambas partes e incluirlo en los documentos correspondientes. Normalmente, cada vez que un artista deposita una

³⁵ Sobre los tipos de comisión que suelen cobrar los galeristas por su trabajo de promoción, difusión, comercialización, gestión de la venta y liquidación, más en ocasiones gastos de producción, comunicación, promoción en ferias, etc., tanto la web de la Unión_AC (Unión_AC, s.f.) como la de AVAM (AVAM, s.f.) ofrecen información completa.

obra en una galería para su exposición y venta, se redacta una hoja de depósito con valor contractual, que incluye todos los datos vinculantes de la galería, del artista y de la obra, incluyendo sus precios (precio de venta, comisión de la galería, máximo descuento aplicable, etc.). En el caso de que la galería adquiriera la obra al artista, en el documento también debe figurar, además del precio de adquisición, el posible precio de venta.

- **Venta directa en el estudio:** en la actualidad, independientemente de que el artista opere con determinadas galerías, suele mantener la capacidad de vender su obra sin intermediarios, en su propio estudio o a través de otros canales que comentaremos a continuación, siendo esta modalidad lo que se denomina “mercado terciario”. Especialmente en el caso de artistas que no han conseguido ser representados por ninguna galería, que no tienen espacios comerciales donde vender su obra, la venta en el estudio y otras iniciativas similares se convierten en la única forma de comercializar el fruto de su trabajo y poder vivir de su actividad como artista profesional. Además, el estudio del artista ha tenido desde siempre un atractivo especial, no sólo para galeristas, críticos de arte, comisarios, sino especialmente para coleccionistas³⁶. Conocer al artista en su espacio de trabajo, conocer el proceso creativo de primera mano, la documentación y preparación de la obra, los bocetos y pruebas preparatorias, catálogos y fotografía de otras exposiciones y, en definitiva, el imaginario personal del artista como creador, es uno de los placeres de quienes tenemos la fortuna de rodearnos de artistas. Por eso, es habitual que los coleccionistas, en algún momento, adquieran obra directamente en los estudios. Si se da el caso, el artista tiene dos formas de operar. Cuando la obra vendida está libre de compromiso con galerías, todo el beneficio pasa al artista. El precio de venta suele y debe ser el mismo que tendría la obra si se vendiera en galería, aunque el artista puede aplicar al cliente el descuento que considere oportuno. Si la obra está comprometida a una galería, lo normal es que, aunque se venda en el estudio, el artista conserve el precio de galería, el descuento máximo estipulado con ésta y reserve la comisión de la galería para entregársela al cobrar la obra. De esta forma, se mantiene el *status quo* y las buenas prácticas entre artista y

³⁶ También han proliferado en los últimos años por toda España las iniciativas de jornadas de estudios abiertos. Una de las más destacadas y de mayor trayectoria es Open Studio, que se desarrolla en Madrid desde 2012 con el doble propósito de incentivar la relación de los artistas con gestores y también, sobre todo, con coleccionistas, y a la sombra de la cual han aparecido otras en la capital (Los Artistas del Barrio, ArtBanchel, Hybrid...), y en otras ciudades (#EAmalaga, Tallers Oberts y Open Day en Barcelona, Estudios Abiertos en La Coruña, Portes Obertes Russafart en Valencia...). La congregación de talleres de artistas en barrios de la periferia de las ciudades, en zonas industriales y de alquileres bajos, ha supuesto una renovación de determinadas áreas urbanas con distintas consecuencias, como comentamos en el capítulo 3.2.1 al referirnos al entorno creativo del artista. A pesar de la crítica al efecto gentrificador que estas dinámicas suponen en barrios ajenos al mundo del arte y la cultura, iniciativas como las descritas son, principalmente, un incentivo a la difusión del arte contemporáneo, una lucha por dar visibilidad a artistas que de otro modo tendrían serias dificultades para darse a conocer, una forma de alentar el intercambio entre profesionales del mismo sector. Son, en definitiva, una apuesta por incentivar el coleccionismo y la compra de la obra de arte en circuitos ajenos a las galerías y el mercado tradicional, favoreciendo el hecho de que artistas que no cuentan con galerías donde comercializar su obra puedan venderla, sufragando así parte de los costes de producción y de sus gastos de supervivencia.

galería, lo cual es deseable. Entre los compradores que puede recibir el artista en su estudio puede haber coleccionistas particulares o corporativos, instituciones, puede recibir encargos de obras, etc. El éxito que tenga la venta directa en el estudio dependerá en buena medida de la labor de comunicación que haga el artista como gestor de sí mismo, convirtiéndose en su propio marchante, con sus riesgos y también con sus beneficios. En este caso, en el de la venta directa en el estudio, es cuando estaríamos hablando de autogestión, es decir de gestión independiente de la difusión y comercialización de la obra, que requiere un trabajo de comunicación, captación de públicos, gestión comercial, y una definición previa de imagen de marca, labores todas propias de la gestión de marketing que, cuando el artista es representado por la galería, es la propia galería la que lleva a cabo como parte de su trabajo, por lo que es remunerada con la comisión correspondiente por la venta de la obra. También incluiríamos en este supuesto la venta directa que realiza el artista en espacios o actividades independientes o alternativas, en ferias de artistas independientes o en jornadas de estudios abiertos que, como hemos visto, se han incrementado notablemente en España durante los últimos años, incorporando además del objetivo comercial, proyectos comisariales de cierto calado e interés, mesas redondas y debates, presentaciones de libros, conferencias de comisarios o teóricos del arte, performances y programas de proyecciones de videoarte, incluso subastas benéficas de los artistas participantes³⁷. En estos casos, los precios de venta de las obras dependen de varios factores. Cuando los artistas no están representados por galerías, no tienen un historial de exposiciones y precios de venta previos, cuando sus obras carecen de un valor de mercado preexistente determinado, el artista puede optar por fijar sus precios en función de la técnica y materiales utilizados, el tiempo de ejecución, la unicidad de la obra o su pertenencia a series múltiples y, fundamentalmente, la demanda que de esas obras exista en el mercado. Para ello, el estudio de mercado es imprescindible, algo que no todos los artistas realizan previamente, lo que conlleva en ocasiones pocas ventas y precios bajos. Los descuentos que el artista aplique, de igual manera, no están sujetos a regulación alguna. Por ello, es habitual que muchos artistas que comercializan su obra vendan de forma independiente, la vendan a precios que excluyen lo que sería una comisión de galería, si la misma obra se vendiera a través de una galería. Esta práctica, equivocada aunque corriente, no contribuye a establecer un valor de mercado lógico para la obra, ya que sirven de precedente a ventas posteriores, y dificulta la posible venta de esa obra en una galería, que deberá de forma inevitable subir el precio e incluir su comisión, con lo que será mucho más difícil venderla. A

³⁷ Las ferias de arte alternativas, como una de las iniciativas que más éxito están teniendo entre los artistas independientes, fue el tema de nuestra ponencia en el primer congreso de The International Art Market Studies Association TIAMSA, que tuvo lugar en Julio de 2017 en el Sotheby's Institute de Londres. La ponencia, que con el título de *"Art and resilience: the artist's survival in the Spanish art market. Independent artfairs in Spain: a case study"*, describió el panorama de dichas ferias que como Hybrid, ArtRoom, Art & Breakfast, We Are Fair, Cuarto Público o, más concretamente, la Feria de Arte en Casa FAC, se han convertido poco a poco en punto de encuentro de numerosos profesionales del sector, comisarios, críticos, galeristas, coleccionistas, en busca de nuevos artistas por descubrir.

menudo es difícil hacer entender a los artistas que la obra de arte tiene un solo precio de venta, ya sea en galería o en el estudio del artista, ya sea en feria de arte local o en el extranjero, y que lo que puede variar es el descuento que se le aplique al posible cliente, pero no el precio fijado para su venta. Esta es una de esas buenas prácticas que se deben implantar para bien del mercado y de los propios artistas, para fomentar la necesaria transparencia que a veces es escasa en sector. Por el contrario, existen también malas prácticas desde el mercado que afectan directa y sensiblemente a los artistas (Poli, 2015), y suelen darse en galerías donde, para realizar una exposición, es necesario pagar un alquiler de sala, donde la presentación de dossiers tiene que ir acompañada del pago de una cuota, incluso cuando el dossier en cuestión sea rechazado, o donde la asistencia a ferias requiere también el abono previo de una parte proporcional de los gastos, aunque en ocasiones ni siquiera se llegue a exponer la obra del artista, o se muestre sólo una mínima parte de las obras presentadas. Son prácticas que buscan abusar del artista diletante o no profesional, ávido de visibilidad y reconocimiento, dispuesto a pagar por una oportunidad que le permita ser conocido y abrirse camino en el mercado, normalmente con malos resultados.

- **Venta online:** en los últimos años ha ganado terreno respecto a la venta presencial, ya sea en galería, en el estudio o en ferias independientes, la comercialización de la obra a través de los distintos canales disponibles para el artista. Esta tendencia que está afianzándose con fuerza en el mercado según los estudios e informes más recientes (Pownall, 2017; ARTTACTIC, 2017; McAndrew, 2017; Elmer, 2016a; ArtPrice, 2015), no sólo afecta a las galerías y salas de subastas, cada vez más interesadas y activas en favorecer la venta online y la captación de nuevos clientes no presenciales a nivel global³⁸, sino también a los artistas, que cuentan con sus propias redes de comercialización online. Dichas redes, entre las que podemos distinguir Behance, Deviantart, Artmajeur, Meetinarts, o la española Olemiarte, una de las primeras que aparecieron con esta dinámica, sirven como repositorios de obra disponible y permiten el acceso directo al artista, pudiendo adquirir la obra ya sea a través de la web o accediendo al creador que la vende. Los artistas pagan a la plataforma una cuota por la exposición de las obras, y en ocasiones una comisión por la venta, que siempre es mucho más reducida que la que cobraría una galería de arte por su servicio. Permiten además conocer en abierto los precios a los que

³⁸ En los últimos años han cobrado fuerza distintos canales de venta online que ponen en contacto a los coleccionistas con las galerías y, a través de ellas, a los artistas y obras que representan. A diferencia de las webs abiertas que comentamos en este capítulo, que permiten a los artistas comercializar su obra directamente y sin intermediarios, webs como Artsy sirven como escaparate de la obra representada por las galerías. En este sentido, para un coleccionista interesado en adquirir obras, la legitimidad que supone haber sido seleccionado por una galería, y que ésta aparezca en una web como Artsy, supone una garantía fundamental ya que, aunque el coleccionista no conozca al artista y su obra, le respalda una galería que, por lo general en las galerías vinculadas a esta plataforma, acredita unos años de actividad y una reputación en el sector, por lo que la fría compra online se reviste de esa misma legitimidad. Otras webs como Artnet, más antigua en su actividad, o Paddle 8, una de las primeras salas de subastas online de prestigio en todo el mercado, están proporcionando esa vitalidad del comercio electrónico de arte contemporáneo que comentan los informes y fuentes mencionados.

cotiza la obra de un artista determinado que no tiene representación comercial por galería alguna, lo cual facilita la labor del coleccionista de buscar, seleccionar y comparar. Además, aspectos como el desarrollo de las nuevas tecnologías y los canales transmedia, la aparición de distintos dispositivos con los que nos conectamos permanentemente a internet no son ajenos a ello: por lo general, todas las webs activas de venta directa de obra desde el artista están adaptadas al formato de los diferentes dispositivos y gestionan perfiles en las redes sociales, lo que permite a los artistas viralizar sus contenidos en dichas plataformas a través de sus propios perfiles en las redes. El rápido desarrollo de Instagram como lugar de encuentro de nuevos artistas es un tema recurrente en nuestros días³⁹. La existencia de coleccionistas prescriptores de opinión, como Stefan Simchowitz⁴⁰, cuyo criterio condiciona una línea estética concreta, aceptable o no pero muy seguida y tenida en cuenta (84.500 seguidores y una mención de Christie's como una de las 100 cuentas más importantes a seguir en el arte contemporáneo, suponen una capacidad de prescripción ante el público digna de un profesional. Por ello, los artistas han tomado buena cuenta y han empezado a diseñar estrategias de difusión y comunicación a través de redes como Instagram con buenos resultados comerciales⁴¹, como indica la artista CJ Hendry sobre cómo ha preferido prescindir de trabajar con sus galerías de referencia y volcarse en la difusión y comercialización de su obra a través de las redes (Carrigan, 2017).

- venta de obra ajena, el artista marchante o intermediador: es éste un caso menos habitual, más atípico, pero que en ocasiones ha servido como fuente alternativa o esporádica de ingresos al artista, y es la venta de obra de otros artistas. En este caso, volvemos a pasar al mercado primario, ya que entre la figura del creador y la del comprador vuelve a aparecer un intermediario, aunque no sea un profesional del mercado sino un colega de profesión. En la actualidad, cuando proliferan los estudios compartidos en los que conviven trabajando distintos creadores, puede darse en ocasiones que un coleccionista visite el estudio y sea uno de los artistas quien gestiona la venta, ya sea de su propia obra o de la de algún compañero. Como decimos, ingresos esporádicos e irregulares, pero que a veces puede darse.
- **La docencia artística:** durante la última década, se ha puesto de manifiesto cómo, ante el descenso en los ingresos por la venta de la obra, los artistas estaban tendiendo

³⁹ Desde muchos ámbitos del mercado del arte, y también desde un punto de vista curatorial, Instagram se entiende como un lugar de referencia para captar nuevos artistas, para seguir a coleccionistas o comisarios, además de las cuentas de museos, galerías o ferias de arte de especial interés. Sirva como ejemplo un artículo reciente desde la web de la casa de subastas Christie's sobre las 100 cuentas más interesantes a seguir en Instagram de artistas contemporáneos (Christie's, 2018), al que se unen otros artículos con comisarios, galeristas, coleccionistas, etc.

⁴⁰ Un artículo en Artnet hace referencia a estas cuestiones, la influencia que se puede ejercer desde una red social como Instagram en el tipo de artistas y obras que seleccionen determinadas galerías o comisarios (Boucher, 2016).

⁴¹ También abundan los posts en distintas webs sobre cómo mostrar y vender arte en Instagram, especialmente desde Estados Unidos, donde esta tendencia empezó a fluir con fuerza hace pocos años, a los que los artistas son especialmente receptivos. Pongamos algunos ejemplos desde distintas plataformas (Agora Gallery, 2016; Bamberger, s.f.; The abundant artist, s.f.).

mayoritariamente a centrarse en la docencia de arte en sus diferentes opciones como forma principal de obtener ingresos (Aliaga y Navarrete, 2017; Bille, 2012; Echevarria, Galarraga y Rocca, 2013; Gill & Pratt, 2015; Robinson & Montgomery, 2000; Rengers, 2002). Esta hipótesis inicial nos llevó a incluir preguntas sobre este tema en nuestra encuesta, lo que nos llevaría a refrendar esa primera percepción. Dentro de todas las actividades relacionadas con la creación artística que los artistas pueden desempeñar, la docencia es la más idónea como fuente de ingresos. Tanto la educación reglada (ya sean grados, postgrados y doctorados en facultades de Bellas Artes y escuelas universitarias, ya sea el bachiller artístico y las artes plásticas en la educación secundaria, primaria e infantil, o ya sean los ciclos formativos y las escuelas profesionales), como la no reglada (las academias de distintas disciplinas artísticas, públicas y privadas, o el propio estudio del artista), dan ocupación e ingresos a muchos artistas que pueden, de esta forma, mantener su actividad a la vez que transfieren sus conocimientos y experiencia a otros. La opinión de muchos artistas, sin embargo, es que considerar la docencia como fuente principal de ingresos cuando no pueden obtener éstos por la venta de su obra desmerece de alguna forma su condición de artistas (Lena & Lindemann, 2014), considerándose de alguna forma “menos artistas” al no poder comercializar su obra⁴². Volvemos así al concepto de artista, a la auto consideración como tal, que mencionamos en el capítulo anterior, y que sigue siendo un tema sobre el que reflexionar. En nuestro caso, no obstante, y como manifestamos en el capítulo 3.3, consideramos la enseñanza de las artes como una actividad artística más, especialmente importante por cuanto que mantiene al artista plenamente conectado con el sistema, formando a los artistas del futuro y contribuyendo a fomentar una educación plástica que va más allá de la enseñanza de las técnicas y profundiza en la educación cultural de las generaciones futuras. Así, los ingresos producidos por dicha actividad demuestran tener, como veremos más adelante en nuestro estudio, una importancia vital en la economía de los artistas.

- **Becas, ayudas, subvenciones, residencias artísticas:** En los primeros años de la carrera de los artistas, es habitual que muchos de ellos busquen en estas actividades, además de una forma de darse a conocer en el sector y continuar desarrollando su capacidad

⁴² El 14 de Junio de 2018, durante la presentación de los Premios a la Industria Cultural que tuvo lugar en la Universidad Nebrija, la artista galardonada Marina Núñez hizo un interesante alegato en este sentido. Haciéndose eco de los resultados de nuestro estudio, compartió con los presentes su propia experiencia como docente de Bellas Artes en la Universidad de Pontevedra, mientras su obra, aunque se expone en galerías como Pilar Serra o La Gran, no consigue tener éxito comercial y no se puede considerar una fuente de ingresos, ni siquiera esporádica. En esa misma línea, la mesa redonda sobre “Artistas en la educación” que tuvimos ocasión de moderar el 22 de Febrero de 2018 con Carmen Hidalgo de Cisneros (Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid), Rufino Ferreras (Museo Thyssen) y José Antonio Vallejo (artista y docente), organizada por Nuria García Arias y VeoArte, también tocó el tema en varios momentos. Vallejo, que también es docente de educación infantil, cuya obra comercializa bien de forma independiente o bien a través de galerías, manifestaba también su duda sobre si considerarse plenamente un artista, cuando sus ingresos y, por tanto, su fuente de subsistencia proceden de la enseñanza de arte y no de la esporádica venta de su obra. También Rufino Ferreras, licenciado en Bellas Artes pero trabajador en el departamento EducaThyssen de dicho museo, planteó la misma cuestión: hasta qué punto podemos considerarnos artistas si nuestra actividad no se centra en la creación, sino en otras cosas (García, 2018).

creativa, una fuente de ingresos que les permita mantenerse (Isasi Arce, 2013). Al limitar la edad en muchas de estas ayudas a los menores de 35 años, su disfrute se reduce, como decimos a artistas en el inicio de su carrera, pero puede ser una forma habitual de subsistencia hasta la llegada a dicha edad, aun sabiendo que es una medida provisional que no puede mantenerse a largo plazo, como declara el artista David Bestué (Espejo, 2016).

- **Premios:** La participación a premios de arte ha sido también una posibilidad para ingresar la dotación correspondiente. Es habitual que la entidad o institución convocante del certamen se quede con la obra ganadora, por lo que muchos artistas lo consideran directamente una venta de obra, independientemente de que el nivel de precios de sus obras en el mercado sea, a menudo, superior al premio ganado. Los concursos de pintura rápida, que requieren un esfuerzo limitado, el desplazamiento al lugar donde se celebran, varias horas de trabajo normalmente al aire libre, que no requieren invertir en embalaje ni envío, suelen ser una opción habitual para pintores realistas de calidad que saben que cuentan con muchas posibilidades de éxito. Por otra parte, existen artistas que han profesionalizado la asistencia a concursos locales o regionales, de los muchos que se convocan cada año en numerosos ayuntamientos, diputaciones y comunidades autónomas de nuestro país. La dotación estos premios puede rondar entre 3.000,00 y 6.000,00 € para la obra ganadora, unos ingresos que, a pesar de la retención correspondiente, pueden solucionar la economía precaria de un artista. Hay magníficos creadores cuya obra no tiene éxito en el mercado, cuyas galerías cerraron en los peores años de la crisis, pero que son conscientes de que la calidad de su obra sí tiene éxito en determinados certámenes, y concurren a varios a lo largo del año, con la posibilidad de ganar algunos de ellos y contar con esos ingresos⁴³.
- **Honorarios de artista:** en España, los museos y centros de arte que realizan exposiciones comisariadas suelen pagar los gastos de producción de las obras que exponen, pero sólo algunos de ellos y en determinadas circunstancias⁴⁴ abonar honorarios a los artistas por su trabajo (Espejo, 2017; AVAM, 2007; AAVC, 2006), aunque sea ésta una demanda generalizada en el sector (IAC, 2011; Unión_AC, 2017a y b; Martínez, 2017), y contemplada en el texto de propuestas aportado por todos los sectores de la creación a la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista.
- **Servicios de asesoramiento, comisariado, gestión, comunicación:** estos serían, en importancia y magnitud, a tenor de los datos aportados por los artistas, ingresos

⁴³ Entre este tipo de artistas podemos situar al pintor cordobés Francisco Escalera, ganador de la 22 edición del Certamen Nacional de Pintura Ciudad de Calahorra, en cuyo jurado tuvimos ocasión de participar el 5 de Junio de 2018. Gran artista que cuenta en curriculum una extensísima lista de premios y medallas en certámenes de toda España, en los que ha concursado durante los últimos veinte años (Álvarez, 2018).

⁴⁴ La web de InsultArte suele hacerse eco de este tipo de iniciativas que no contemplan el pago de honorarios a los artistas participantes (InsultArte, s.f. a), al igual que la web de ArsOperandi (López Losada, 2009). El conflicto entre artistas plásticos y visuales y creadores o intérpretes de otras disciplinas, que sí suelen percibir remuneración por su trabajo cuando se refiere a artes escénicas, es evidente y lamentado muy a menudo por todo el sector. La iniciativa #noporamoralarte, desarrollada por la Plataforma de Arte Contemporáneo PAC, lucha contra el trabajo no remunerado de muchos artistas y gestores culturales (García Garía, 2018).

esporádicos e irregulares, sujetos a determinadas circunstancias. Las conferencias, charlas, participación en mesas redondas, el comisariado de exposiciones que algunos artistas ejercen, seleccionando y gestionando la obra de otros artistas o la suya propia (como el caso del artista Mateo Maté, comisariando su propia exposición “Canon” en las salas de Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid, en Mayo de 2017), pueden ser ingresos extras. Trabajos similares a los artísticos pero con distintos objetivos pueden ser también comunes, como en el caso de los fotógrafos lo es trabajar para firmas comerciales en fotografía publicitaria, para los pintores, dibujantes o ilustradores realizar trabajos de diseño gráfico, para los escultores trabajar en maquetas o incluso figuras de cera para museos, pueden ser ingresos alternativos no desdeñables. El asesoramiento a coleccionistas por parte de artistas es un servicio muy demandado actualmente, y puede ser también una actividad lucrativa para los creadores. La labor que realizan artistas como Julio Vaquero con la Fundación Sorigué de Lérida se equipara a la de comisarios en similares circunstancias (Vicente Todolí con la valenciana Bombas Gens, Montse Badía con Cal Cego, Lorena Martínez de Corral y la Fundación Coca-Cola), aportando además el criterio plástico propio del artista.

3.4.2.2.- Los gastos del artista

- **Gastos estructurales:** manutención, vivienda, personas dependientes. Uno de los puntos que nos interesaba dilucidar en nuestra investigación era el nivel de gastos estructurales de los artistas y hasta qué punto podían hacer frente a ellos. Este dato nos daría información no sólo de la capacidad de los artistas para asumir gastos que socialmente son generales en España, como la compra de una casa y el pago de una hipoteca, sino en qué medida la precaria situación manifestada por los artistas les hacía depender no sólo de otros ingresos, como estamos viendo, sino de otras personas: padres, cónyuges o parejas, incluso hijos⁴⁵.
- **Gastos derivados de la actividad artística:** en ocasiones, cuando las condiciones han sido estipuladas de esta manera, los gastos de producción son asumidos bien por la galería que representa al artista (Montero Muradas & Oreja Rodríguez, 2008; Martínez Peláez, 1999; Díaz Amunárriz, 2017), o por la institución o entidad que le encarga la obra o la exposición (Espejo, 2016; Isasi Arce, 2013; Martínez, 2017). No obstante, es raro que los artistas tengan de antemano cubiertos los gastos que conlleva la producción de la obra. Una de las cuestiones que más nos ha hecho pensar en los artistas como principales mecenas del arte en España, como ya hemos mencionado, es el hecho de que, para realizar una exposición, el artista debe invertir tiempo, conocimientos, experiencia, destreza y, sobre todo, recursos económicos que no siempre se rentabiliza. Así, los espacios de trabajo compartidos se han convertido en una opción deseable para muchos creadores, que ven así reducido el precio del alquiler del estudio y de los gastos asociados a su uso, lo que ha llevado a la proliferación que hemos comentado más atrás.

⁴⁵ La antes mencionada participación de la artista Marina Núñez en los Premios a la Industria Cultural de la Universidad Nebrija también tocó este tema: la dependencia del artista de los ingresos de las personas con las que comparte su vida, que fue también una de las conclusiones de nuestro estudio y que recuperamos en la presente investigación desde su inicio.

En el caso de los artistas que participan en concursos y premios, el embalaje y transporte de las obras, como ya hemos mencionado, es un gasto añadido que no siempre se puede asumir, por lo que muchos participan en concursos de pintura rápida, menos gravosos. A lo largo de nuestra trayectoria profesional, hemos visto el caso de artistas que concursan habitualmente en certámenes artísticos y que reutilizan los mismos embalajes, cajas de maderas con herrajes practicables, con un tamaño standard, resistentes y durables a lo largo del tiempo. Otros gastos como los seguros, la conservación y restauración de la obra, suelen ser a menudo eliminados, asumiendo el propio artista determinadas labores y confiando en que no existan siniestros. Por otra parte, hay dos partidas presupuestarias que, en los últimos años, han aumentado entre los gastos soportados por los artistas, y que en nuestra opinión tienen mucho que ver con la coyuntura actual. La crisis que también soportan las galerías ha provocado que algunas de ellas cobren a los artistas por conceptos que, ateniéndonos a las buenas prácticas que deben imperar en la relación galerista-artista, no deberían soportar éstos. Alquileres de sala para poder exponer, cuotas a abonar para presentar el dossier a la galería y que sea revisado, el pago de cantidades para ser expuesto y representado en ferias de arte, además de gastos extraordinarios por la venta o exposición de la obra (descuentos que se hacen recaer sólo en la comisión del artista, o que éste deba soportar el IVA a ingresar a Hacienda) son a menudo objeto de queja por parte de los artistas, que consideran muy caro y poco ventajoso trabajar con estas galerías. Además, el hecho de que los artistas se dediquen a su propia gestión comercial no sólo implica parte de su tiempo sino también recursos: la web del artista y su mantenimiento, en ocasiones la gestión profesional de las redes sociales, la asistencia a ferias independientes, labores de embalaje y transporte, o maquetación e impresión de catálogos, que hasta hace unos años ejercían las galerías que les representaban, son ahora trabajos que realizan los artistas y cuyo coste, por tanto, ellos han de soportar. Sobre este particular, sobre las actividades que en los últimos años deben realizar los propios artistas, con la consiguiente inversión de tiempo y recursos, plantearemos varias preguntas en nuestro estudio.

3.4.2.3.- La fiscalidad del artista

- En la actualidad, todo artista profesional que pretenda vivir de su trabajo, facturando los trabajos realizados, debe estar dado de alta en Hacienda y en la Seguridad Social, en los epígrafes mencionados en el capítulo 3.3. Como hemos visto, y como constatarán los datos aportados por los artistas en nuestra investigación, la gran mayoría de los artistas no sólo no sólo no puede asumir el alta permanente en la Seguridad Social y el pago de la cuota mensual que le corresponde, pudiendo hacerlo sólo en aquellas circunstancias en que la venta de la obra y la facturación exigida lo indiquen, sino que el tiempo de afiliación, sumando estos periodos, suele ser muy bajo, insuficiente para garantizarles prestaciones de jubilación futuras. Este es uno de los aspectos que tuvimos en consideración en nuestra encuesta y que analizaremos con más detalle en el capítulo 4.2.

- Por lo general, el epígrafe en el que los artistas se inscriben en la Agencia Tributaria se encuentra en la Sección Segunda, ACTIVIDADES PROFESIONALES, Agrupación 86, PROFESIONES LIBERALES, ARTISTICAS Y LITERARIAS, Grupo 861. Pintores, escultores, ceramistas, artesanos, grabadores y artistas similares. Como ya hemos comentado, lo confuso de esta denominación, igual que las de los epígrafes correspondientes de la Agencia Nacional de la Seguridad Social o del Servicio Público de Empleo Estatal SEPE, hacen necesaria una reorganización de estas denominaciones que resulten más adecuadas a la realidad de este sector, como ya hemos comentado y también se ha incluido en las propuestas para el Estatuto del Artista.
- La tributación del artista como autónomo está sujeta a las mismas dinámicas que el resto de autónomos activos de nuestro país: se tributa por los rendimientos del trabajo (el IRPF) y por el IVA soportado y repercutido. De nuevo hemos de recordar que lo inestable, irregular y, en fin, precario de los ingresos de la mayoría de los artistas dificulta mucho dicha tributación, y esta es otra de las demandas que se ha presentado ante la subcomisión del Congreso de los Diputados, en forma de numerosas propuestas de mejora, algunas de las cuales se han aceptado en el informe (Anexo 1) que comentaremos más adelante.

3.4.3.- El Estatuto del Artista: las demandas del sector

El día 14 de Junio, pocas fechas antes de terminar la investigación que ahora presentamos, la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista hizo público, tras un año de análisis de la situación del sector, revisión de los documentos presentados por los distintos subsectores implicados, comparencias de 31 representantes de dichos subsectores, y numerosas deliberaciones y reuniones con profesionales del ámbito de la cultura y la creación en España, hicieron público el informe resultante (Anexo 1), que sería votado a favor unánimemente en la Comisión de Cultura el 21 de Junio y presentado ante el gobierno para el desarrollo y puesta en marcha de las medidas propuestas en dicho texto. La participación de todos los grupos políticos, la unanimidad con la que se han consensuado las medidas que la subcomisión propone, el interés que demuestra la clase política, en fin, por sacar adelante un plan de mejora que permita optimizar las difíciles condiciones en las que viven y desarrollan su actividad los artistas, creadores, intérpretes y trabajadores culturales en nuestro país, es ya motivo para alegrarnos todos los que formamos parte de este ecosistema inestable y precario. Vamos a analizar a continuación cuál ha sido la evolución hasta este momento, haciendo especial énfasis en las propuestas aportadas por el subsector de los artistas plásticos y visuales, medidas adecuadas a las particularidades de su actividad y a sus dinámicas profesionales. A continuación describiremos el mencionado informe y las propuestas aportadas por la subcomisión, especialmente aquellas que se relacionan con las referidas a los artistas plásticos y visuales.

Durante los dos últimos años, el sector de los trabajadores en la cultura de nuestro país se ha movilizado para equiparar los derechos y condiciones laborales a los de los trabajadores de otros sectores. Durante la última década, que comúnmente relacionamos con la crisis económica, el sector cultural ha sufrido, además de una cierta indiferencia desde el poder público y desde toda la sociedad, una serie de medidas que, impuestas desde el Estado, han dificultado todavía más la actividad de este sector. Ante un modelo agotado y caduco, que necesariamente requiere una

revisión y adecuación a las actuales necesidades y demandas sociales y a las nuevas dinámicas del uso y consumo de la cultura, y ante el fin del momento de crecimiento sostenido que ha vivido nuestro país desde inicios de los años 90, no hemos visto sin embargo nacer un modelo nuevo al que acogernos, ni desde el Estado se han planteado estrategias que permitan regenerar las estructuras desgastadas. De este modo, nos encontramos ahora en un periodo en el que la gestión ineficaz de los recursos se une a un descenso en el consumo, a subidas de impuestos que lo dificultan todavía más y en ocasiones a bajadas impositivas erráticas que aumentan la desigualdad entre unos profesionales y otros, cuando su actividad y su rendimiento deberían ser complementarios.

Para ello se ha constituido en el Congreso de los Diputados la Subcomisión del Estatuto del Artista y el Trabajador de la Cultura, al que todos los subsectores, más de 80 asociaciones, entidades, gremios, sindicatos, plataformas, junto a entidades de gestión de derechos, aportaron los puntos básicos a partir de los cuales se redactó el texto definitivo, un texto consensuado por todos ellos que pretende ofrecer una visión de las condiciones y circunstancias específicas del trabajo de dichos subsectores, sus necesidades, carencias y demandas en distintos ámbitos, como el fiscal y laboral, el educativo, el societario, etc., que busca recuperar la iniciativa respecto a las políticas culturales, entendiendo la necesidad de un nuevo proyecto que ilusione al sector, le proporcione una perspectiva realista pero ambiciosa y permita un auge que aumente el empleo de calidad, desterrando la precariedad y el subempleo, cree el debate necesario sobre la dimensión cohesionadora de la cultura, resalte su posición como creadora de riqueza nacional y cree el marco legislativo para que esta evolución se desarrolle de manera eficaz. Dicho texto, el documento marco con 50 propuestas de dichas asociaciones y colectivos, se presentó en Julio de 2017 en Congreso ante la Subcomisión creada a tal fin, recogiendo las demandas tanto específicas como generales que fueron incorporándose desde cada subsector de la profesión artística en toda su relación con el Estado, el sector privado y la sociedad civil. Es interesante destacar en este punto que, durante la campaña electoral de 2015, todos los principales partidos políticos presentaban en sus respectivos programas, junto a otras medidas de fomento de las industrias culturales, la propuesta de desarrollo del estatuto del artista y del trabajador cultural, una de las pocas coincidencias que en materia de cultura unió a las distintas opciones políticas de nuestro país. Si bien, por ejemplo, cuestiones como la reforma y adecuación de la ley de mecenazgo han sido una demanda mayoritariamente sostenida tanto por el sector de la cultura como por la práctica mayoría de la sociedad española, durante las últimas legislaturas no se ha llegado a acometer por las disensiones entre los diferentes ministerios de cultura, economía y hacienda, sin embargo el Estatuto del Artista y el Trabajador de la Cultura ha llegado a ver constituida la subcomisión correspondiente y presentadas las distintas propuestas del sector, lo que nos permite aventurar un desenlace satisfactorio. Mientras escribimos este trabajo, acaba de tener lugar una moción de censura que, por primera vez en la historia democrática de España, ha descabalgado al partido en el gobierno y conducido a la creación de un gobierno nuevo, aún incierto en este momento, que esperamos retome este tema y lo lleve a puerto como la sociedad y el sector de la cultura necesitan y demandan. El futuro próximo nos dirá si el trabajo desarrollado durante estos dos años da los frutos esperados por el bien de la cultura de nuestro país. Recogiendo las palabras de la Unión de Actores y Actrices en su propuesta para el Estatuto del Artista (UAA, 2017: 2):

En todas las visiones actuales de gestión de políticas públicas, el Estado y las administraciones son garantes de los diferentes sectores económicos y, pese a la

diferencia de papel que asumen en cada uno de los casos, tenemos que tener en cuenta que no puede ser un mero observador de la realidad. En este campo, le exigimos a todos los partidos políticos que asuman el reto de generar una política cultural atrevida que proteja en todos los niveles a los artífices de la misma, los trabajadores de la Cultura.

Del mismo modo, la Junta de Autores de Música JAM presentó unas reflexiones previas (JAM, 2017) en las que partiendo de la desprotección del sector, de la dificultad de mantener la estabilidad en los empleos y garantizar las prestaciones sociales, de la ausencia de un marco legal que proteja la realidad del artista, y ante la paradójica imagen de trabajador privilegiado que se percibe por parte de la sociedad, una sociedad ante la que el artista ofrece su obra de forma generosa, habiendo invertido en su creación recursos, tiempo, habilidades y experiencia propios y difíciles de rentabilizar, plantean una reflexión seria y acertada (Ibíd, p.7):

Vivimos en una sociedad donde los cambios se producen a un ritmo vertiginoso, y en la que el papel de los artistas adquiere una importancia capital como agentes del progreso social y cultural. La difusión de las artes al público en general y una educación artística generalizada mejorarán nuestra calidad de vida, al formar a los ciudadanos en unos valores que marquen el modelo de vida de la sociedad y reconozcan y faciliten la expresión artística como medio de realización personal.

Si queremos una sociedad donde se proteja nuestro patrimonio cultural, donde se fomente la creación, donde se facilite el acceso a la cultura y donde se trate y se remunere de manera justa a los creadores, no podemos demorar más la elaboración de un marco jurídico, y su correspondiente desarrollo legislativo, que haga esto posible.

En Marzo de 2017, la Unión_AC presentó en el Congreso de los Diputados un dossier con las propuestas de los artistas plásticos y visuales (Anexo 2)⁴⁶, con la colaboración de la *International Association of Art* IAA y de la Asociación de Trabajadores Autónomos ATA, y consensuado con la Mesa Sectorial del Arte Contemporáneo. Este documento era heredero entre otros muchos del texto que ya se había publicado en 2012 como *Estatuto del artista y del creador. Documentos sectoriales de análisis de la situación y propuestas de mejora*, que a su vez recogía muchas de las cuestiones que en 2008 se habían especificado en el *Manual de buenas prácticas en las artes visuales* redactado por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales que, con la colaboración de VEGAP y el Ministerio de Cultura, había sido concebido como una herramienta para “normalizar y mejorar las relaciones profesionales entre los artistas visuales y los agentes que intervienen en el sector”(Ibíd., p. 9). Este manual, un completo compendio de normas de actuación entre los artistas y los distintos agentes del sector, se redactó en una fecha en la que, como sabemos, la situación del mercado empezaba a mostrarse en decadencia, antes de los años más duros de la crisis, y pretendía solucionar malas prácticas que, desde ambos lados, tanto de los gestores como de los artistas, se estaban detectando en materia de contratación, remuneración, protección de derechos, etc. Como se especifica en su introducción (Ibíd., p.10),

El contenido de este manual puede resumirse en tres premisas que concentran, en sí mismas, el buen trato profesional: la remuneración del artista por el trabajo o los

⁴⁶ Para el desarrollo de este capítulo nos hemos basado en el resumen general del texto aportado a la subcomisión (Unión_AC, 2017a), inédito, facilitado por el a la sazón presidente de la asociación, Isidro López-Aparicio.

servicios prestados, el respeto a sus derechos de autor y el uso normalizado del contrato por escrito.

La inclusión en este manual de formatos de contratos tipo con diferentes finalidades era un alegato en favor de la utilidad y necesidad de redactar dichos acuerdos como forma de proteger derechos y obligaciones de las partes implicadas, aunque como veremos a lo largo de nuestra investigación, la utilidad y necesidad de dichos contratos no siempre ha sido tenida en cuenta ni por artistas ni por otros agentes, como los galeristas⁴⁷. El decálogo con el que arranca este manual es ya una declaración de intenciones de lo que deberían ser las relaciones del artista plástico y visual con los distintos agentes profesionales del sector, y que en muchos casos, diez años después de la redacción de este manual, siguen sin ser. Veamos brevemente en qué consistía dicho decálogo (Ibíd., pp. 13-16):

1. Respeto a la libertad de creación y expresión
2. Respeto a los derechos morales del artista
3. Confianza, lealtad y transparencia
4. Difusión de la obra del artista
5. Contrato por escrito
6. Cumplimiento de los derechos económicos del artista
7. Relación artista y galerista
8. Remuneración económica del artista
9. La producción artística y el apoyo a la investigación
10. Profesionalidad

El documento *Estatuto del artista y del creador* que se redactó en 2012, es un compendio de propuestas de todos los ámbitos de la actividad artística que contaba, además de las proporcionadas desde las artes escénicas, la escenografía, la ilustración, la danza, los guionistas audiovisuales, el circo, el ámbito literario y el musical, con una propuesta específica para las artes plásticas y visuales procedente de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales. En él se plantea ya la necesidad de regular la actividad profesional del artista, no sólo respecto de las galerías y otros agentes privados, que eran principalmente el objetivo del manual de 2008, sino de forma más específica respecto de la Administración, la Hacienda Pública y la Seguridad Social, desde una perspectiva económica y jurídica y tocando ámbitos más amplios de la consideración del artista como profesional, al mismo nivel que los profesionales de otros sectores. Los datos económicos en los que se basa este documento proceden del informe *La dimensión económica de las artes visuales en España* (AAVC, 2006), con resultados de estudios realizados entre 2002 y 2004. Ya cuando se redactó este estatuto, en 2012, en plena crisis que había empezado a dejarse notar con fuerza en 2008, en pleno momento álgido de cierre de galerías, estos datos se habían quedado obsoletos. Como sabemos, muchas de las galerías que habían aportado datos y referencias sobre artistas profesionales habían ya cerrado sus puertas, y otras lo harían en los años posteriores. Sin embargo, la dimensión de este documento sigue hoy en día vigente en materia fiscal y tributaria, en cuanto a la definición del artista profesional, en la reflexión que incluye sobre estas cuestiones a nivel europeo, que trataremos a continuación, y en determinados aspectos jurídicos y legales que implican a la actividad artística en nuestro país.

⁴⁷ Ver nota 31 sobre contratos en galerías de arte.

Muchas de las propuestas, ampliadas y profundizadas, han sido incorporadas en el documento más reciente aportado por la Unión_AC a la subcomisión del Congreso de los Diputados en 2017.

También la asociación Artistas Visuales Asociados de Madrid AVAM⁴⁸ ha redactado a lo largo de los últimos años varios documentos, principalmente códigos de relaciones entre artistas y galerías, espacios expositivos de arte contemporáneo y un decálogo de buenas prácticas profesionales, incluyendo la publicación periódica *Inventario*, que recoge muchas de estas demandas. El estudio que encargaron al bufete Gravina Abogados (AVAM, 2007), recoge muchas de las cuestiones relativas a los aspectos legales que incumben a los artistas, como la contratación con distintas entidades, la retribución y remuneración de los trabajos realizados, la fiscalidad y tributación, etc., sirviendo de manual sobre aspectos de importancia para el sector. Todos estos documentos han sido tenidos en cuenta también para la elaboración de los distintos textos y propuestas conducentes a la redacción del Estatuto del Artista.

Como decimos, a nivel europeo existe un documento derivado de la Convención Europea de los Artistas Visuales 2008⁴⁹ celebrada en París y organizada por la *Maison des Artistes*, que reunió a representantes de la comunidad de las artes visuales de todos los países europeos, en torno a una reflexión sobre la condición de los artistas y su tratamiento desde la óptica legal tanto en materia de Seguridad Social como de fiscalidad, los derechos económicos de los artistas, el copyright, ayudas a la creación y la difusión de la obra de arte. Las conclusiones de la Convención se plasmaron en un *Livre Blanc* (2009) en el que se exponían los rasgos principales de las distintas legislaciones vigentes sobre fiscalidad y Seguridad Social en los países integrantes de la Convención. Así, este *Livre Blanc* permite comparar la situación del sector en España al inicio de la crisis con la de otros países miembros de la Unión Europea, y definir aquellos aspectos en los que nuestra legislación debería adecuarse a la realidad del sector, a la vez que acomodarse a la de los países vecinos. En este documento se recogen preocupaciones generales de este sector, como se pone de manifiesto desde la introducción (Ibíd., p. 9):

C'est bien la couverture sociale et le régime de sécurité sociale qui structurent la condition de vie des artistes et au final, leur liberté de création. En effet, la protection sociale des créateurs dans nos arts devrait être un sujet majeur dans nos sociétés, où la consommation compulsive pour des objets très souvent virtuels va déboucher sur une impasse. Cette période particulièrement préoccupante devrait nous obliger à bien des changements d'attitudes. Nous en avons assez de la collusion indécente de l'argent et de l'absurde qui, l'orage passé, retournerait à la même ornière. Il nous faut donc, tous ensemble, dès maintenant, oser libérer toutes les paroles et prendre le temps qu'il faudra pour redéfinir sereinement le sens de l'art dans sa nature même⁵⁰.

⁴⁸ La ya mencionada y referenciada web de AVAM ofrece un apartado de Archivo Documental donde pueden descargarse muchos de estos documentos.

⁴⁹ Información completa sobre la Convención, sus integrantes, propósitos y resultados, así como el link de descarga del *Livre Blanc* publicado de resultados de la misma, y entrevistas con algunos de los convocados, se pueden encontrar en la web correspondiente (La Maison des Artistes (2009)).

⁵⁰ "Es la cobertura social y el sistema de seguridad social lo que estructura la condición de la vida de los artistas y, en última instancia, su libertad de creación. De hecho, la protección social de los creadores en nuestras artes debería ser un tema importante en nuestras sociedades, donde el consumo compulsivo para objetos muy a menudo virtuales conducirá a un callejón sin salida. Este período particularmente preocupante debería obligarnos a cambiar de actitud. Estamos hartos de la confabulación indecente de

En años posteriores, ha habido numerosas iniciativas europeas que, desde los distintos países de la Unión, han buscado poner el foco en las demandas del sector, proponer medidas y redactar informes que permitieran a los gobiernos acometer las reformas necesarias. En 2015, la UNESCO desarrolló un panel de discusión con expertos en la materia de todo el mundo a fin de mejorar la condición del artista y su libertad laboral y profesional (UNESCO, 2015), a partir de dos instrumentos normativos de la UNESCO: la Recomendación de 1980 sobre el Estatuto del Artista, y la Convención de 2005 sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales. La evolución de las condiciones de los artistas en los últimos años y cuestiones significativas como la libertad artística, las tecnologías digitales e Internet, la movilidad de los artistas y su protección social fueron llevadas a debate, y sus conclusiones se tuvieron en cuenta en las redacciones posteriores de textos normativos en muchos de los países miembros, entre ellos muchos países europeos, como veremos a continuación.

Francia ha sido uno de los países más implicados en este sentido, y de los pioneros en establecer este tipo de protección a los trabajadores de la cultura. Ya en 1936 se estableció un régimen específico para que los trabajadores estables en teatros pudieran trabajar también de forma esporádica en el rodaje de películas, sin perder por ello su estabilidad ni sus prestaciones. El trabajo discontinuo o intermitente requiere que se hayan trabajado un mínimo de 507 horas, tras las cuales el trabajador percibirá una prestación de desempleo de hasta 240 días cuando termine cada contrato, que le permitirá mantenerse hasta la firma del siguiente. En aquellos casos en los que el trabajador intermitente no consiga otro trabajo durante este periodo, en Francia se puede acoger a percibir una prestación mínima por fin de derechos, con una cuantía mínima de 30,00 € por día, y por un tiempo que dependerá de su permanencia en este periodo de intermitencia (UAA, 2017). Este modelo intermitente de contratación temporal de artistas, muy acorde a la realidad de los trabajadores de artes escénicas, puede adaptarse a la normativa española en materia de prestación asistencial de regreso al empleo de los trabajadores intermitentes, que les permita garantizar unos ingresos compensatorios mínimos hasta su regreso a la actividad (Alzaga, 2018). En la actual normativa de nuestro país, cualquier trabajador cuyo contrato cese tiene derecho a una prestación de 12 días por año trabajado, excepto en el caso de los artistas, en que se reduce a siete, lo cual debe ser revisado, como propone Alzaga (Ibíd. p. 31).

También Bélgica ha sido un país muy comprometido con la redacción de su propio estatuto del artista (Kunstenloket, 2016), que incorpora muchas de las mejoras generales aplicadas durante los últimos años para los trabajadores autónomos vigentes en el país. Desde el texto redactado por la *Maison des Auteurs* en 2012 hasta el texto actualmente en vigor (Ibíd.), las medidas de protección social de este colectivo se han definido y perfeccionado, existiendo ahora un estatus de profesional independiente, similar al estatus de trabajador autónomo pero que, si el trabajador está inscrito en la *Commission des Artistes*, le permite simultanear los beneficios del trabajador autónomo y del empleado contratado cuando así lo fuera. Además, la prestación por desempleo ilimitada permite a los artistas subsistir en periodos de intermitencia, mejorando así sus condiciones respecto del modelo francés antes descrito. En Holanda, poniendo otro ejemplo europeo, los artistas pueden acogerse a un subsidio suplementario a sus ingresos cuando éstos se reducen temporalmente, si su nivel de ingresos está por debajo del nivel de asistencia social

dinero y el absurdo de que, una vez que la tormenta haya pasado, se volverá a la misma rutina. Por lo tanto, debemos, todos juntos, en este momento, atrevernos a publicar todas las palabras y dedicar el tiempo necesario para redefinir serenamente el significado del arte en su propia naturaleza” (T. de la a.).

y sus fondos propios no rebasan una determinada cantidad, y siempre que hayan tenido unos ingresos mínimos en los 12 meses anteriores a la solicitud del subsidio (JAM, 2017: 41).

Otro de los problemas que acucian al sector y para los que se proponen medidas de mejora es la necesidad de compaginar los ingresos puntuales por la actividad artística con el cobro de la jubilación. A nivel europeo también vemos claras diferencias según los países, que han llevado a buscar en nuestro caso un punto intermedio que se adecúe a las demandas y necesidades de los artistas en España. Mientras que en países como Francia, Alemania, Austria, Reino Unido, Suecia o Finlandia es posible la acumulación de ingresos con ambos orígenes sin limitación alguna, en otros como Dinamarca, Bélgica, Holanda, Suiza, Eslovaquia, Eslovenia, se permite acumular ambos ingresos siempre que no se exceda una cantidad determinada. En Irlanda, sin embargo, ambos ingresos se excluyen, no pudiendo seguir percibiendo la jubilación si se perciben ingresos por otras actividades (JAM, 2017: 84-85). En España, como veremos, es una de las demandas más significativas planteadas por los creadores.

En otras latitudes, la cuestión del estatuto del artista y de su protección social también ha sido objeto de estudio y de análisis. En Estados Unidos, las diferencias entre los diferentes estados son muy notables, destacando el compromiso del estado de Nueva York, que ha llevado a su gobierno a redactar un informe completo (Gray, Figueroa & Barnes, 2017) que, en la línea de los europeos, deja claro el trabajo precario de los trabajadores de las industrias artísticas y creativas, las altas tasas de empleo irregular y basado en proyectos, los bajos ingresos medios y las prestaciones sociales inadecuadas o insuficientes. Este informe plantea considerar el fortalecimiento de la protección económica y legal para los trabajadores de las artes para garantizar el continuo crecimiento de esta industria indispensable para la economía del estado. En Canadá, existe una ley promulgada por el Estado de Quebec (Quebec, 2018) que desde 1988 regula la situación profesional de dos categorías de artistas:

- *La Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature, et sur leurs contrats avec les diffuseurs (L.R.Q., chapitre S-32.1)*, orientada a los artistas visuales, plásticos y literarios,
- *La Loi sur le statut professionnel et les conditions d'engagement des artistes de la scène, du disque et du cinéma (L.R.Q., chapitre S-32.01)*, orientada a los artistas escénicos, musicales y cinematográficos.

Dicha ley reconoce la profesión de artista y la dota de herramientas que permiten al artista vivir de su actividad. Concretamente, establece la necesidad de regular su trabajo y su retribución, de generar relaciones contractuales entre el artista y las entidades, empresas o profesionales con los que trabaje, y de proteger sus derechos desde la administración. Con el reconocimiento de la profesión de artista surgen derechos comparables a los de otras profesiones. En cuestiones impositivas, por ejemplo, el artista puede ser reconocido como un trabajador por cuenta propia con cierto respeto debido a la naturaleza de su profesión, abriendo las puertas a la protección social. Esta ley, todavía en vigor y revisada periódicamente, sirve de marco legal para regular dicha protección social, el reconocimiento laboral y profesional del artista en activo, el trabajo de las asociaciones como vínculo entre artistas y administración, los tipos de contratos aplicables a la actividad artística, y otros aspectos que relacionan al artista y a los agentes del sistema con quienes se relaciona.

Siguiendo en América, pero en América Latina, el caso más interesante para nuestra investigación es el de Chile, donde está en vigor desde 2003 una ley (Chile, 2003) que recoge las condiciones laborales y sociales del trabajo de diferentes colectivos del ámbito de las artes. Al año siguiente, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes redactó un informe detallado (Chile, 2004) en el que se analiza, además de las circunstancias propias de cada subsector dentro del ámbito del arte y la cultura en el país, la evolución de las condiciones laborales de los trabajadores durante la década precedente y las particularidades, en concreto, de las artes plásticas y visuales dentro del entramado del sistema chileno del arte, las dificultades para establecer lazos estables con empresas y profesionales que les permitan rentabilizar su trabajo y la necesidad de contar con fuentes alternativas de ingresos para subsistir (Ibíd., p. 40). En este estudio se menciona la ley antes comentada de 2003 y su repercusión en las condiciones laborales de estos trabajadores, augurando que dicha regulación sirva para sistematizar estrategias y optimizar demandas. En 2012, fruto de un exhaustivo trabajo de recopilación de datos llevado a cabo por varios departamentos del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, se publicó un informe de caracterización de los artistas visuales (Chile, 2012) con datos concretos sobre la realidad profesional de este colectivo. Los resultados del informe, que utilizaba una metodología mixta cualitativa y cuantitativa aplicada a diferentes tipos de profesionales del sector, incluía entrevistas, grupos focales o de discusión y una encuesta que fue respondida por 160 artistas de diferentes regiones de Chile, muy similar a la que nosotros hemos utilizado para nuestra investigación aunque referida exclusivamente a aspectos generales de la actividad del artista, la actividad expositiva y comercial, los ingresos y su procedencia y las distintas relaciones laborales con el sistema, con especial énfasis en el índice de profesionalización, que era el objetivo del estudio. Las conclusiones del mismo, como ya es habitual, abundan en la precariedad e inseguridad del trabajo artístico, en las demandas de una regulación específica que se aplique a este tipo de actividad y en la demanda de mayor implicación de las instituciones en la profesionalización de los artistas como vía para favorecer su subsistencia. En 2016, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile redactó un documento (Palominos Mandiola, 2016) que, partiendo de los datos aportados por los estudios anteriores, principalmente por el que acabamos de mencionar de 2012, analizaba y profundizaba en la problemática, dificultades y demandas del sector, definía los distintos ámbitos de acción y proponía medidas de mejora de la situación de los artistas en un programa abierto hasta 2022. Un proyecto ambicioso y positivo, con una intención clara de éxito y con visos de conseguirlo en el medio y largo plazo, lo que debe hacernos reflexionar sobre nuestra situación y de las medidas similares que se pretende adoptar en nuestro país.

Volviendo a la situación española y al proyecto de redacción de un Estatuto del Artista, como vemos, contó con las aportaciones de todos los subsectores implicados, incluyendo a los artistas plásticos y visuales. El dossier con el que contribuyó la Unión_AC (Anexo 2) a la Subcomisión en Abril de 2017 tuvo como base los datos que nuestro estudio arrojaba sobre la situación económica del sector, datos que apoyaban en gran medida las demandas de los propios artistas españoles. Durante la comparecencia del presidente de la Unión de Artistas Contemporáneos de España (Unión_AC, 2017b)⁵¹, como federación representante de las asociaciones profesionales y autonómicas de artistas plásticos y visuales existentes en España, única representante de España en la *International Association of Art* (IAA), con el apoyo de la Mesa

⁵¹ Hemos tenido acceso al documento inédito del resumen de la intervención del entonces presidente de la Unión_AC en el Congreso de los Diputados (Unión_AC, 2017b). Se puede consultar como Anexo 3.

Sectorial del Arte Contemporáneo en España, se planteó la necesidad de que se conozca la realidad que vive el sector al que dichas asociaciones representa, para poder aportar a la redacción del Estatuto del Artista medidas que ayuden a mejorar las condiciones de trabajo de los artistas, delimitar sus derechos y obligaciones y respetar la libertad de creación. Así, las reivindicaciones de los artistas plásticos y visuales se sumaban a las de otros subsectores, en ocasiones muy similares, en otros claramente distintivas y adecuadas a las circunstancias del trabajo de aquellos, pero siempre con los mismos objetivos en el horizonte.

Durante dicha comparecencia, el presidente expresó que:

...los artistas visuales de España creemos en una sociedad solidaria que comparte sus ingresos para participar en la construcción de lo colectivo, y queremos contribuir a la estructuración de una sociedad de bienestar, por lo que queremos tener un sistema realista que permita que paguemos impuestos de forma acorde con las características específicas de nuestra actividad. Es por ello necesario disponer de un marco legal dentro del cual poder desarrollar libremente la actividad artística, que exista claridad con respecto a sus derechos y a sus obligaciones en relación tanto con las Administraciones Públicas como con las entidades privadas (op.cit.:1).

El texto presentado desde la Unión_AC planteaba el interés de los artistas representados por que se cumplan, tanto en el contexto del sistema del arte como dentro del mercado, los muchos códigos deontológicos y manuales de buenas prácticas existentes⁵², todos ellos meditados y consensuados y todos altamente necesarios, pero en ocasiones no tenidos en cuenta o cumplidos sólo de forma parcial. Se planteaba también la necesidad de que los acuerdos y obligaciones contractuales en materia de derechos de propiedad intelectual, producción, exposición, comunicación y difusión de la obra, ayudas y subvenciones, comercialización y liquidación entre otras muchas cuestiones, no sólo se cumplieran, sino que incluso se redactaran y firmaran por las partes interesadas, cosa que también en ocasiones no se lleva a cabo ni se reclama por parte del artista, casi siempre la parte más sensible y precaria, la más necesitada de protección. Asimismo, desde la Unión_AC se pedía el cumplimiento de leyes ya existentes pero que aún presentan en ocasiones un bajo cumplimiento, como la Ley Orgánica 3/2007 de 22 de Marzo para la Igualdad Efectiva de Hombres y Mujeres, la 39/1999 de 5 de Noviembre para la Conciliación de la Vida Familiar y Laboral de las Personas Trabajadoras, y otras. Así, se elaboró y presentó un informe que tenía presente tanto la situación económica del sector, para lo que fueron de gran utilidad las conclusiones aportadas por el estudio realizado y publicado pocos meses antes por nosotros, como aspectos jurídicos que caracterizan también el trabajo artístico, el régimen fiscal y el tratamiento de estos trabajadores en materia de Seguridad Social, con el ánimo de contribuir a la optimización de las condiciones de este sector, de sentar las bases de una reflexión necesaria y muy demandada y de futuras propuestas de mejora. A continuación

⁵² Cabe destacar, en este punto que retomaremos más adelante, la labor que desarrolla el Foro de Cultura y buenas prácticas, “una iniciativa ciudadana, independiente y sin ánimo de lucro que trabaja para fortalecer el liderazgo y la confianza en las organizaciones y profesionales de la cultura en España, mediante el impulso de buenas prácticas en transparencia, buen gobierno, financiación responsable y medición de resultados”, como se indica en su web. El Foro proporciona, además, un completo recopilatorio de manuales de buenas prácticas y códigos deontológicos en distintos ámbitos de la gestión cultural que no sólo nos deben ayudar a implementar medidas de optimización de nuestra actividad en la relación entre diferentes agentes del arte y la cultura, sino sobre todo como observatorio de aquellas instituciones, empresas o profesionales que no las cumplen (Cultura y Buenas Prácticas, s.f.).

analizaremos las propuestas contenidas en dicho documento, desde el prisma de la actual situación del sector en nuestro país, a partir de la problemática que afecta a los artistas y de cómo las propuestas planteadas pueden optimizar su situación.

3.4.3.1.- Ámbito fiscal y tributario

Posiblemente el más difícil de acometer, el más complejo por las implicaciones que presenta, el que más problemas plantea en el contexto de la actividad artística, precaria e inestable, de ingresos a menudo exigüos y poco constantes, es el ámbito fiscal y tributario. Por ello, las propuestas planteadas desde la Unión_AC son numerosas y complejas pero, de ser tenidas en cuenta, ayudarán en gran manera a mejorar las condiciones laborales de los artistas, y por extensión contribuirán a mejorar su situación en otros muchos aspectos a nivel social, familiar etc. Dichas propuestas son las siguientes:

- **Posibilidad de fraccionar la declaración de ingresos generados en diferentes ejercicios, sin que ello genere intereses de demora**, ya sea permitiendo la redistribución del ingreso obtenido a lo largo del ejercicio en el que se obtiene el ingreso y otros ejercicios futuros cuyo número puede variar en función del montante del ingreso, o bien permitir arrastrar la pérdida que se produce durante los ejercicios en que tan sólo ha habido gastos hasta el ejercicio en el que se produce el beneficio. Como hemos visto, los ingresos de los artistas dependen, en muchos casos, de la estacionalidad de sus exposiciones, de las ventas que, a través de las galerías o en sus estudios, se producen y que no son abundantes en la actual coyuntura, y que no permiten anticipar ni un volumen concreto de ingresos ni una periodicidad concreta de los mismos. En el periodo anterior a la crisis, era habitual que las exposiciones periódicas que se realizaban en las galerías de arte, contasen con un éxito estimado en función del valor percibido del artista, de la demanda entre los clientes de la galería, de la expectación generada por la nueva obra expuesta y de otros factores inherentes al propio trabajo de galerista y de artista. La realidad actual del sector nos muestra, en muchas galerías, exposiciones que se cierran sin ninguna obra vendida o con muy pocas ventas, de las cuales el beneficio del artista resulta ser muy reducido. Teniendo en cuenta los recursos aportados por el artista, no sólo en tiempo de trabajo y en experiencia, sino los recursos económicos traducidos en los materiales empleados para la producción de la obra, el transporte desde el estudio a la galería, más los gastos implícitos en el uso del estudio, su mantenimiento y gestión, más los gastos de manutención del propio artista, podemos comprender cómo la producción de la obra de arte suficiente para exponer en una galería resulta una empresa cara y poco rentable. Es cierto que, una vez clausurada la exposición, la obra vuelve normalmente a estar en poder del artista, pudiendo volverse a exponer, venderse en el estudio o a través de otros canales comerciales, pero la situación sigue siendo incierta en estos casos, y la posibilidad de venta sigue siendo escasa. Por tanto, ante la dificultad de muchos artistas de rentabilizar el trabajo realizado, esta propuesta resulta necesaria.
- Otra posibilidad planteada estaría en **aplicar directamente una reducción al ingreso que se obtiene en un ejercicio determinado**, una vez que el artista demuestre lo irregular de los ingresos percibidos, y que el periodo de generación de dicho ingreso se pueda extender durante más de un ejercicio fiscal. Este mecanismo ya se contempla en nuestra legislación, pero sólo para determinados casos excepcionales, y no para situaciones como las que afectan a la actividad artística, por lo que su aplicación también consideramos que sería muy positiva.

- **Tendrán la consideración de gastos deducibles a efectos contables todos los necesarios para realizar el desarrollo de la actividad artística profesional y la obra de arte** (alquileres, transporte, formación, asesoramiento, instrumentos, mantenimiento, infraestructuras, viajes, difusión, teléfono, web, mantenimiento, etc.) tanto si se refieren a los materiales utilizados, como a los derivados de los locales donde se realiza el trabajo, o a servicios de asesoramiento o colaboraciones que haya sido necesario solicitar. En cada declaración se incluirán las facturas cuya fecha se corresponda con el ejercicio que se esté declarando, salvo que se trate de un ejercicio en el que haya más gastos que ingresos, en cuyo caso se reservarán las facturas sobrantes para aplicarlas a una declaración posterior en la que existan beneficios. Actualmente, cuando los ingresos son insuficientes Hacienda no permite deducir los gastos implícitos en la realización de la actividad por la que se tributa, lo que dificulta el desempeño de dicha actividad
- **Las cantidades obtenidas por los artistas visuales en concepto de premios, becas, bolsas, ayudas a la creación, etc. no tendrán la consideración de ingresos derivados del trabajo** y tan sólo se consignará en la declaración del IRPF el 5% de su importe, en concepto de ingresos atípicos. Tanto la obtención de rendimientos irregulares contemplados en el artículo 32.1 de la Ley 35/2006 como los ingresos obtenidos de forma notoriamente irregular en el tiempo recogidos en el artículo 25 del Reglamento del IRPF no serían de aplicación a las actividades artística. De nuevo, los premios y becas no son previsibles entre los ingresos de los artistas, si bien muchos jóvenes creadores dependen de ellos para subsistir, como hemos visto, hilvanando unos con otros para poder mantenerse a la vez que siguen produciendo obra.
- **Modificación de la calificación de las rentas obtenidas por Derechos de Autor, pasando a ser consideradas Rendimientos Derivados de la Propiedad Intelectual.** Este cambio solucionaría el problema de compatibilidad con el cobro de pensiones. Dada la complejidad del impuesto y las diferentes interpretaciones que puede tener la calificación y casuística existente, quizás lo conveniente sería definir una nueva fuente de renta en vez de que ésta forme parte de todas las existentes según su origen y destino, que podría llamarse Rendimientos Derivados de la Propiedad Intelectual, que se incluiría en la Renta General, al igual que los demás rendimientos. De esta manera, los artistas podrían trabajar con mayor seguridad jurídica y la Administración Tributaria podría establecer mecanismos de mejor control, haciendo partícipe al contribuyente, ya que estará regulado convenientemente. Esta nueva figura no supondría disminución de recaudación impositiva porque se englobaría igualmente en la Renta General. Creación de una casilla específica en la declaración de la Renta para los ingresos o rendimientos derivados de la Propiedad Intelectual. (Derechos de autor y afines o conexos).
- **Descenso del IVA al tipo impositivo reducido del 10% para todos los bienes y objetos culturales y actividades artísticas,** incluidas todos los formatos digitales indistintamente de la forma de comercialización online o presencial. Y se solicita la ampliación de los apartados existentes en el artículo 91 Dos de la Ley del IVA (Ley 37/1992, de 28 de diciembre, del Impuesto sobre el Valor Añadido) en el tipo supe reducido del 4% en las entregas de bienes con la incorporación de la obra resultado de la creación contemporánea y en la prestación de servicios en las actividades artísticas. Para el desarrollo de esta propuesta, debe tenerse en cuenta que el IVA es un tributo de concepción europea que está regulado por la Directiva 2006/112 del Consejo, del 28 de noviembre de 2006, relativa al sistema común en el IVA. En esta directiva se determina cuáles son las actividades afectadas por la tributación de tipo reducido y cuál es la definición de objeto de arte. En España, desde 2014, gracias a la aprobación del Real

Decreto Ley 1/2014, los artistas pueden facturar con un tipo impositivo reducido del 10% en las ventas directas de obras de arte, aunque no así los profesionales que realmente comercian con obras de arte, es decir, los galeristas, marchantes y casas de subastas⁵³. De esta forma, lo que en un principio parecía que sería una medida en favor del fomento del comercio de arte y del coleccionismo, una medida que aliviara la crisis del mercado y diera empuje a la actividad comercial del sector, se vio como negativa, ya que no sólo no reducía la carga impositiva a los compradores en galerías, sino que fomentaba la compra directa a los artistas, lo cual perjudicaba sobremanera a los galeristas, cuya razón de ser en el sistema del arte es generar mercado, y cuya actividad se mantiene precisamente con la venta de la obra de arte⁵⁴. Por ello, una medida como la planteada en este caso ante la subcomisión del Estatuto del Artista no sólo sería positiva para los artistas, sino que serviría para incentivar el coleccionismo y el mercado del arte en nuestro país, tan necesario como escaso.

- **Aplicación de la inversión de sujeto pasivo de IVA**, de manera que el artista emitiría una factura exenta de IVA –por aplicación del artículo 84.2 de la Ley de IVA–, y el empresario autor repercutiría el IVA, al tiempo que para la Agencia Tributaria se eliminan riesgos o retrasos en el cobro.
- **Aplicación del criterio de caja en IVA**, para no tener que tributar antes de cobrar una factura, permitiendo retrasar el ingreso del IVA hasta que no se produzca su cobro, con el límite del 31 de diciembre del año inmediato posterior a aquel en que las operaciones se hayan efectuado.
- **Ubicación de todos los profesionales del mundo de la cultura en la Sección Tercera del IAE**, incluidas las profesiones llamadas liberales artísticas incluidas ahora en la sección segunda, y desvinculándolos de las actividades relacionadas con el deporte y con los espectáculos taurinos. De esta forma, se plantea una clasificación flexible y amplia que permite la inclusión de la diversidad existente, o la incorporación del artista contemporáneo como una categoría amplia e inclusiva, así como la actualización de la definición de obra de arte recogida en el artículo 136 de la LIVA, asimilándola al dinamismo propio de la creación artística.
- **La elaboración de una Ley que recoja todos los aspectos propios del mecenazgo y los incentive en todas sus modalidades** de forma que la Hacienda Pública desgrave tanto a las personas físicas como a las jurídicas (ampliando la limitación actual a entidades sin fines lucrativos) no sólo el importe de las obras de arte que donen a museos o a otras instituciones públicas, sino todo aquel apoyo que vaya a la incentivación, investigación, producción, difusión, asociacionismo, etc. del arte contemporáneo, tanto en el Impuesto de la Renta de las Personas Físicas como en el Impuesto de Sociedades, según el caso. Esta desgravación se aplicará también si el donante o promotor de la actividad es el propio artista autor de la obra donada.
- **Desarrollo de medidas que faciliten el micromecenazgo** para los creadores dotando de algún incentivo fiscal a los donantes –hasta el 100% de deducción–. Se trata de una

⁵³ Respecto de la reducción del IVA a los artistas, se escribió bastante en los meses posteriores al anuncio de esta medida (Lamarca Flinch, 2015). Además de las asociaciones profesionales, numerosas webs de servicio a artistas especifican claramente cómo facturar, a partir de la mencionada normativa, como por ejemplo InsultArte (s.f. b).

⁵⁴ La queja generalizada de los galeristas ante esta medida, que llegó justo pocas semanas antes de la feria ARCOmadrid de 2014, momento álgido para el mercado español del arte, no se hizo esperar, como reflejó la prensa en esos días (Riaño, 2014).

estructura necesaria, especialmente en la actual coyuntura, en que muchos proyectos creativos de pequeña y mediana dimensión no pueden desarrollarse por carecer de apoyo público ni de patrocinio privado, y deben depender de las pequeñas aportaciones de particulares, lo que las sitúa en una posición de desventaja frente a proyectos de mayor envergadura, tanto públicos como privados que cuentan con otras fuentes de financiación. La diferencia de nuestra actual Ley de Mecenazgo respecto de las existentes en otros países, especialmente en la Unión Europea, hace que no sólo sea comparativamente menos ventajoso para los donantes o mecenas el hecho de participar en dichos proyectos, sino que se nota claramente la falta de información sobre este tema en la sociedad española. Durante nuestra participación en el taller “Elementos clave del ecosistema del arte: la práctica profesional del artista”, dirigido por Isidro López Aparicio, organizado por HAMACA y por HANGAR, Centro de Producción e Investigación en Artes Visuales, en Junio de 2018⁵⁵, quedó claro en la intervención de D. Borja Álvarez Rubio, Subdirector General de Industrias Culturales y Mecenazgo, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, cuya presentación versó sobre la Ley de Mecenazgo, la urgencia manifestada por su departamento de transmitir a la sociedad no sólo la necesidad de participar en el fomento de la creación y difusión del arte y la cultura como forma de sentirse parte integrante de la cultura de nuestro país, sino la urgencia también de transmitir las ventajas que dichas aportaciones suponen en la economía de los donantes, ventajas que, aunque limitadas, existen y se aplican. Así, desde el ministerio se manifestó en dichas jornadas una doble intención de fomentar el mecenazgo y el micromecenazgo en los creadores como forma de financiar y desarrollar proyectos carentes de otras fuentes de financiación, y en la sociedad en su conjunto, incentivando la participación particular en proyectos artísticos y culturales.

- **Reformas en el Impuesto de Sucesiones y Donaciones**, de manera que los herederos de los artistas visuales puedan ofrecer a la Hacienda Pública la entrega de obras del causante para satisfacer el importe del Impuesto de Sucesiones, previa tasación de las mismas por parte de un Comité de Expertos en el que deberá figurar, al menos, un representante de la Unión_AC. A las donaciones que efectúen los artistas visuales a un museo, o a otra institución pública, no se les aplicará ningún tipo de impuesto. Se da el caso de obras de arte que han sido donadas a instituciones públicas por reconocidos artistas, que cuando éstos han debido hacer frente a pagos del Impuesto de Sucesiones han propuesto a dichas instituciones que fueran esas obras las donadas, pero dichas obras no han sido aceptadas, por lo que el artista tenido que retirar paradójicamente las obras para proceder a su venta, y poder así pagar el impuesto⁵⁶. Este tipo de actuaciones, que supone un menoscabo en la economía de los artistas, cuando la Administración Pública se ha beneficiado de su trabajo, su reconocimiento y su larga trayectoria, no deberían producirse, por lo que desde el Estatuto del Artista se propone la mencionada mejora.

3.4.3.2.- Ámbito profesional

- **Cálculo de las obligaciones de cotización sobre la base del beneficio anual del artista** o como máximo sobre los ingresos del artista, contemplando, asimismo, un umbral de ingresos exentos, a la vez que se garanticen unas prestaciones mínimas. Igualmente, se

⁵⁵ Aportamos información completa de este taller en el capítulo 6.2.1.- Presentaciones a nivel nacional.

⁵⁶ Sobre la donación de obras de arte de destacados artistas a museos e instituciones a menudo se da cumplida cuenta en los medios de comunicación (González-Barba, 2013). Del caso que comentamos a continuación hemos tenido noticia de forma confidencial, pero fehaciente.

propone que se contemplen los tiempos de investigación y producción artística como tiempos de alta en la Seguridad Social a pesar de no tener ingresos. La necesidad de garantizar las prestaciones de los artistas incluso en periodos en los que no haya ingresos, dado lo intermitente de su actividad en cuanto a ingresos, así como el reconocimiento de la labor de investigación, similar a la labor desarrollada por los científicos en el desempeño de su trabajo, son una de las prioridades de las propuestas de la Unión_AC al Estatuto del Artista.

- **Exención de cotización** para aquellos creadores inscritos como trabajadores por cuenta propia cuyos ingresos no superen la mitad del salario mínimo interprofesional anual, y puedan demostrar no haber realizado su actividad de forma continuada durante 2 meses en un periodo de 12, o bien periódica y discontinua durante 4 meses en un periodo de 12 meses. Esta propuesta, planteada por la Asociación de Trabajadores Autónomos ATA, se asimila a las condiciones de trabajo inestable o discontinuo de muchos otros profesionales en situación de autónomo, que suponen un importante grueso de la actividad profesional de nuestro país. Como hemos visto y como comentaremos más adelante, la figura del artista se asocia principalmente al trabajador autónomo, y sobre todo al autónomo discontinuo, como se menciona ampliamente en la literatura nacional (Echevarría, Galarraga y Rocca, 2013; Zafra, 2017; Artimetría, 2010 y 2002; Isasi Arce, 2013) como internacional (Karttunen, 1998; Lena y Lindemann, 2014; McAndrew & McKimm, 2010; Heian et al, 2015; Flisbäck, 2011; Eurostat, 2016; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2015).
- **Pago de la cuota del RETA desde el momento de inicio de la actividad, no durante todo el mes.** En la actualidad los artistas autónomos que realizan su actividad de forma discontinua y/o esporádica encuentran en la reciente Ley 6/2017 de 24 de octubre de Reformas Urgentes del Trabajo de Autónomos, que se recogen unas primeras medidas como son la de que los autónomos sólo pagarán desde el día efectivo que se den de alta o baja en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos RETA en lugar de todo el mes, como ha venido haciéndose hasta ahora. También se contempla que se les permitirá darse de alta y baja con este sistema tres veces durante el año, y que además podrán cambiar cuatro veces de base de cotización durante el año, lo cual les permitirá adecuar o ajustar de forma más realista su base a los ingresos reales. Estas son unas medidas iniciales para solventar la situación a falta de establecer un verdadero sistema para aquellos autónomos esporádicos, como es el caso de los artistas. Pero es necesario, y está recogido en la propuesta de los artistas plásticos al Estatuto, un sistema en el que se establezcan unas cuotas que respeten el necesario equilibrio con el nivel de ingresos de los artistas, que son en la mayoría de los casos discontinuos y esporádicos. Está previsto tratar esta situación en la Subcomisión de Empleo, dado que actualmente no hay sistema alguno habilitado para la cotización en estos casos, que comprenden la jornada a tiempo parcial, los trabajos discontinuos y esporádicos, etc.
- **Adecuación de la acción protectora de la Seguridad Social, independientemente del sistema de cotización, a la situación laboral en que se encuentre el trabajador** (sobre todo en casos de régimen de intermitencia, situación asimilada al alta, fijo-discontinuo), y que considere como periodos de actividad laboral y/o profesional, los periodos de

investigación/creación, producción, formación profesional, etc. Asimismo, que cubra los períodos de inactividad con prestaciones de paro a partir de un número de días de afiliación durante un año y con unas horas mínimas de trabajo.

- **Desarrollo y activación** de la Disposición Adicional Segunda de la Ley 20/2007 de 11 de julio del Estatuto del Trabajador Autónomo, que especificaba que las Administraciones Públicas competentes podrán suscribir convenios con la Seguridad Social con objeto de propiciar la reducción de las cotizaciones de las personas que, en régimen de autonomía, se dediquen a actividades artesanales o artísticas. Esta medida, en el caso de los artistas que se encuentran desarrollando trabajos para determinadas instituciones, ya sea realizando encargos o preparando exposiciones, podrían ver la base de su cotización reducida en mayor o menor medida, lo que también abundaría en su beneficio durante el proceso, que generalmente se considera tiempo sin retribución, como hemos visto anteriormente.
- **Que la Seguridad Social permita a los creadores continuar con su actividad creativa a pesar de estar en situación de pensionista**, dado el interés general por la continuidad de la creación artística, y especialmente la de que aquellos creadores más vulnerables, y que reciben una pensión no contributiva. Esta medida es una de las más demandadas por el sector, dado el alto número de artistas en edad de jubilación que pueden todavía mantenerse activos y creativos, y el interés social que despierta el trabajo y la obra de dichos artistas más experimentados. El conflicto que supone la imposibilidad de seguir manteniendo su actividad expositiva y comercial mientras se percibe una pensión de jubilación es un debate abierto desde hace décadas, y aun sin resolver. Más allá de las medidas existentes de la jubilación parcial para los trabajadores encuadrados dentro del régimen general de la Seguridad Social, así como la posibilidad de compaginar la jubilación con una situación de alta en el RETA, incluso siendo total y superando el salario mínimo interprofesional, el problema principal de los artistas visuales se centra en que escasamente un 1% llega a cotizar, como evidenciarán los datos de nuestro estudio (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017: (La Actividad Económica de las/los artistas en España. 2017) los 35 años necesarios para acceder a un pensión contributiva. Es por ello imprescindible encontrar medidas que faciliten un pago realista de la cotización correspondiente con respecto a los ingresos y la intermitencia, y que reduzcan el tiempo de cotización y la compatibilización respecto a su realidad económica y vida laboral son vitales. Para ello, además es necesario un cambio en la calificación de las rentas obtenidas por Derechos de Autor, como veremos en el punto 2.3.3.7 de estas medidas.
- **Los artistas visuales actúan como empresarios individuales**, ya sea en ocasiones puntuales como de manera más estable, ejercitando una actividad equiparable a la empresarial, pero en las condiciones propias del sector, por lo cual se solicita que se reconozca el derecho a la protección social previsto para la relación laboral especial de los artistas.

3.4.3.3.- Ámbito de administraciones públicas y códigos de buenas prácticas

- **Compromiso presupuestario para promover la difusión del arte contemporáneo**, en el que deberán incurrir las Administraciones Públicas, bien directamente o a través de los

organismos que de ellas dependen, contemplándose una cantidad media de exposiciones, conferencias, publicaciones, ayudas a la creación, subvenciones, etc., tanto a nivel nacional como internacional y, más allá de que exista o no legislación al respecto, cumpliéndose además los códigos de buenas prácticas y deontológicos desarrollados en el sector⁵⁷.

- **Ley General de Subvenciones.** Se deberá adecuar y aplicar la Ley General de Subvenciones (38/2003, de 17 de noviembre) de manera que, cuando un organismo público organice una exposición de un artista vivo, deberá presupuestar todos los gastos que ello suponga (transporte, montaje, seguro, catálogo, etc.), añadiendo una cantidad en concepto de gastos de producción, ya sea para la realización de la obra a exponer o para cubrir los costes que previamente haya desembolsado el autor, así como una cantidad para honorarios que cubrirá el trabajo que hay implicado la realización de la muestra y la cesión no exclusiva del derecho de exposición pública de la obra durante el tiempo que dure la exposición. En caso de que este concepto lo tenga delegado el artista a una entidad de gestión, será ésta la que lo recaude.
- De igual manera, las Administraciones públicas aplicarán esta medida como requisito obligatorio para que agentes culturales, instituciones relacionadas con el mundo del arte, espacios de arte, galeristas, etc. reciban subvenciones, demostrando que cumplen con los códigos de buenas prácticas y deontológicos, abonando adecuadamente a los artistas las cantidades estipuladas y formalizando sus relaciones a través de la figura del contrato. La implementación de medidas como ésta, por ejemplo, que para que una galería participe en una feria debe estar al día en pagos con sus artistas, ayudaría a forzar que los comportamientos fueran correctos y nunca abusivos.
- **Aplicación del 33% del 1,5% cultural.** Es incuestionable que la obra creada por los artistas contemporáneos forma parte del patrimonio cultural de nuestro país, por lo que el 33% de inversión mínima, sobre el 1,5% cultural, es fundamental para la construcción de dicho patrimonio (VII acuerdo de colaboración entre el Ministerio de Fomento y el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para la actuación conjunta en el Patrimonio Histórico Español a través del 1,5% Cultural). La aplicación del 1,5% cultural se debe realizar a partir de concurso público y con el aval de un jurado compuesto por profesionales del sector del arte contemporáneo, obviamente sin exclusión de los artistas visuales, por lo que señala como necesaria la participación de un miembro de la Unión AC en dichos concursos como representante del sector. Es éste un presupuesto sustancioso, que deriva principalmente de las obras públicas realizadas por los distintos ministerios y administraciones locales, que mejora las condiciones actuales de los artistas plásticos y visuales y al mismo tiempo amplía la visibilidad del arte contemporáneo, permitiendo el desarrollo de proyectos específicos para el espacio público y urbano, y propiciando la colaboración con la arquitectura y el urbanismo. Por tanto, es preciso evitar el uso de estos presupuestos para fines individuales y arbitrarios.
- **Legislación sobre el suelo.** Bajo las distintas denominaciones de las legislaciones autonómicas de ordenación del territorio, urbanismo, uso del suelo, actividad urbanística, paisaje, etc., así como la legislación nacional de suelo y urbanismo (Real

⁵⁷ Ver nota 52 sobre códigos deontológicos y manuales de buenas prácticas.

Decreto 7/2015, de 30 de octubre texto refundido de la Ley de Suelo y Rehabilitación Urbana) se articulan normativas en las cuales sería adecuado que se especificaran usos concretos para la creación artística, talleres, laboratorios de creación, centros de producción, de forma que incentive espacios multifuncionales de incubación, interacción y promoción del arte contemporáneo.

3.4.3.4.- Ámbito contractual

- **Obligatoriedad del uso del contrato.** Todas las relaciones profesionales de los artistas visuales, ya sea con instituciones públicas o privadas, en cuestiones como la adquisición, cesión, exposición, desarrollo de proyectos, depósito de obras, etc., deben formalizarse por escrito. Es necesario establecer en la Ley de Propiedad Intelectual LPI un título en el que se recojan los elementos esenciales que han de aparecer en el contrato de obras plástica, considerándose éstas en su sentido más amplio, es decir, incluyendo todas aquellas que son reconocidas dentro del arte contemporáneo: instalaciones, video, fotografía, audios, net-art, así como los principios de obligado cumplimiento entre las partes. Como ya hemos mencionado⁵⁸, sigue siendo habitual que, por ejemplo, las galerías de arte de larga trayectoria no redacten contratos con sus artistas, aunque esta costumbre empieza a cambiar en los galeristas más jóvenes. El exiguo uso de los contratos entre galeristas y artistas ya había sido manifestado por AVAM en *La Remuneración del Artista en la Comunidad de Madrid* (AVAM, 2007). Como indica Álvarez de Toledo (2015: 145 y ss.), a pesar de las indicaciones del Código Deontológico del IAC (2011: 10 y ss.), las relaciones entre artistas y galeristas suelen basarse en la confianza mutua, obviándose a menudo la redacción de contratos o dejándose éstos para los casos de representación en exclusiva, que muy pocas galerías establecen con sus mejores clientes. En la mayoría de los casos, como hemos visto, ha sido poco habitual ver cómo los acuerdos entre ambas partes se redactaban de forma contractual.
- Respecto de las Administraciones Públicas, será fundamental que la **Ley de Contratos del Sector Público** (Real Decreto Legislativo 3/2011, de 14 de noviembre), más allá de considerar a un artista como un proveedor de servicios, tenga en cuenta la precariedad y el carácter esporádico e inestable de la profesión de artista contemporáneo. Por ello, es primordial que, además de velar porque se cumpla el abono los honorarios a los artistas en los 30 días que la ley establece desde la prestación del servicio y emisión de la factura correspondiente, se aplique el pago anticipado ya considerado en la ley de contratación. La administración debe admitir los conceptos propios de la actividad artística, requeridos para el cumplimiento de sus obligaciones con la Agencia Tributaria.
- En todo contrato, en el que entren en juego cualquier tipo de operaciones mercantiles relacionadas con el ámbito artístico, deben contemplarse, al menos, los siguientes **requisitos mínimos exigibles**: objeto del contrato, obligaciones asumidas por las partes, sistemas de remuneración de las prestaciones económicas, regulación de los derechos de autor, resolución del contrato y causas de extinción, supuestos de nulidad, y todo cuanto proceda. La existencia de contratos no sólo especifica los deberes y obligaciones

⁵⁸ Ver nota 31 sobre contratos en galerías de arte.

de cada una de las partes, sino que permite definir cómo y en qué circunstancias se dirimen los desacuerdos y conflictos, además de prever circunstancias adversas no contempladas en acuerdos previos. En el caso de la cesión de derechos entre artistas y editoriales, por poner un ejemplo, los contratos especifican con todo detalle en qué condiciones y circunstancias se ceden los derechos de reproducción de una determinada obra de arte, en qué tipo de edición, con qué alcance geográfico y qué tirada, etc., especificaciones que deben ser consensuadas entre artista y editorial y no pueden violarse. En el caso de los acuerdos de exposición, las condiciones incluidas en los contratos permiten evitar, a modo de ejemplo, que una obra sea vendida por el artista antes de la exposición, de forma ajena a la galería, cuando la obra estaba prevista para que formase parte de aquella, o permite proteger al artista ante impagos, cobro de gastos o comisiones abusivas o no acordadas, u otras malas prácticas por desgracia habituales.

3.4.3.5.- Ámbito asociativo y sindical

- **Modificación del Artículo 3 de la Ley Orgánica de Libertad Sindical** que impide a los trabajadores por cuenta propia, a los trabajadores autónomos en general, fundar sindicatos que tengan por objeto la tutela de sus intereses singulares de forma que los artistas y creadores, en cualquiera de sus situaciones laborales, puedan formar Sindicatos para defender sus derechos colectivamente. Es éste un derecho que ampara a todos los trabajadores, contemplado en la Constitución Española⁵⁹.
- En ausencia de un sindicato que represente a los artistas contemporáneos ante las Administraciones Públicas, **se apoyará decididamente la labor que desarrollan las diferentes asociaciones de artistas visuales integradas en la Unión de Artistas Contemporáneos de España Unión_AC**, incentivando el asociacionismo y su organización, a través de las siguientes actuaciones:
 - Considerándolas como las interlocutoras naturales, cuya opinión debe ser tenida en cuenta ante cualquier toma de decisiones que afecten a los artistas contemporáneos.
 - Considerándolas como instituciones de utilidad pública, al igual que ha sucedido con las organizaciones de autónomos más representativas. De esta forma se tendrán en cuenta las finalidades que pretenden conseguir, equiparándolas con los sindicatos de trabajadores a la hora de obtener una financiación que subvencione su funcionamiento y a la hora de reconocer como desgravables las aportaciones económicas, que hagan sus afiliados en concepto de cuotas.
 - Poniendo a su disposición locales en los que puedan reunirse y realizar actividades colectivas (conferencias, cursos de formación, talleres, archivos, estudios, almacenes o depósitos para obras, etc.).
 - Solicitando la opinión de la Unión_AC cuando se trate de elaborar los planes de estudio sobre enseñanzas artísticas, tanto teóricas como prácticas, a cualquier nivel educativo.

⁵⁹ Tanto el texto de la Constitución Española como diferentes sinopsis, resúmenes y textos explicativos, pueden consultarse en la web del Congreso de los Diputados (Constitución Española, 1978).

- **Compromiso de financiación pública para un observatorio independiente** que investigue y elabore sistemáticamente estudios y análisis del estado de la cuestión referente al mundo profesional del arte contemporáneo de manera global en todo el estado español y con criterios comparables anualmente, que permitan objetivar con datos la realidad de los artistas a nivel económico y personal, que permitan aplicar políticas de igualdad y medidas de protección social. En este punto, consideramos que la labor realizada desde antes de la crisis por las distintas entidades ya mencionadas, desde el estudio sobre *La Dimensión Económica de las Artes Visuales en España* elaborado desde la catalana AAVC en 2006, hasta el más reciente estudio sobre *La actividad económica de los/las artistas en España*, cuyos resultados globales forman parte del trabajo que ahora presentamos, contribuyen a crear un marco metodológico de análisis que puede utilizarse en el futuro como paradigma sobre el cual seguir analizando los cambios y evolución de la situación del sector en años venideros y en circunstancias distintas.

3.4.3.6.- Ámbito formativo

- **Enseñanza Reglada.** El comunicado de la Comisión Europea del 14 de noviembre de 2017 con respecto de la *European Education Area by 2015*⁶⁰ señala la contribución fundamental de la educación artística para asegurar un amplio acceso a la participación en el fortalecimiento cultural de una identidad común europea, así como el empoderamiento de la juventud y la infancia como la fuerza fundamental para la construcción las libertades y fortalecimiento de la democracia en la sociedad europea. Por ello es necesario reforzar la enseñanza artística en todo el sistema educativo con la inclusión de una mayor carga horaria y la contratación de profesorado especializado como requisito fundamental. Desde la Unión_AC se propone que la Subcomisión para la elaboración de un gran Pacto de Estado Social y Político por la Educación se plantee la defensa y fomento de las enseñanzas artísticas y su relevancia con propuestas concretas.
- **La particularidad de las enseñanzas de Bellas Artes.** A diferencia de otros estudios artísticos realizados en conservatorios, escuelas oficiales de danza o de artes escénicas, la Ley General de Educación de 1970 convirtió las Escuelas Superiores de Bellas Artes en facultades, y según el Real Decreto de 14 de abril de 1978 se transformaron en Facultades de Bellas Artes incorporándose a las universidades. Dentro de éstas, existen cambios estructurales que podrían ser positivos para el sector profesional, como la creación de nuevas áreas de conocimiento en el seno de las facultades de Bellas Artes que respondan a la realidad del arte contemporáneo, como ya se recomendaba en el

⁶⁰ Los resultados de las reuniones periódicas que lleva a cabo la Comisión Europea dentro del programa *European Education Area by 2015*, en que se aboga por “aprovechar todo el potencial de la educación y la cultura como motores de la creación de empleo, el crecimiento económico y la equidad social”, incluida la mención a la importancia de la educación en las Bellas Artes se pueden consultar en la web correspondiente (Comisión Europea, 2018).

*Libro Blanco para el diseño de titulaciones vinculadas a Bellas Artes y del Libro Blanco de los Títulos de Grado en Bellas Artes/Diseño/Restauración (ANECA, 2004)*⁶¹.

- **Creación de un marco de ámbito nacional que comprenda toda la enseñanza superior** regulada por el Real Decreto 1027/2011, de 15 de julio, por el que se establece el Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior (MECES). Esto supondría la inclusión de los Ciclos Formativos de Artes Plásticas y Diseño en un marco normativo junto a las titulaciones de Grado, Master y Doctorado.
- **Fomento de una organización flexible para los centros educativos** por parte de las administraciones educativas que permita atender las demandas de cada entorno. Estas fórmulas mixtas permitirían impartir también la modalidad de Artes en el Bachillerato junto a una reforma que garantice la especificidad de las distintas materias que lo configuran.
- **Formación continua de los artistas.** Es común la crítica de falta de formación profesional que se imparte en las enseñanzas regladas artísticas, cuando lo que sucede es la inexistencia de una formación continua como sucede en otros sectores, a pesar de que los artistas coticen y paguen las correspondientes cuotas de Seguridad Social, lo cual está implícito en el Real Decreto 395/2007, de 23 de marzo, por el que se regula el subsistema de formación profesional para el empleo. Sin embargo esto nunca sucede, ya que no existe un sindicato que pueda recibir estos recursos, y las asociaciones no tienen capacidad para ello. Por ello, deben ponerse los fondos proporcionales de formación profesional para el empleo, tal como indica la Ley de Presupuestos Generales del Estado, en una oferta pública para con ello financiar cursos de formación continua dirigidos a la adquisición y mejora de las competencias y cualificaciones profesionales para los artistas cotizantes.
- **Formación del sector.** Es fundamental que todo el sector del arte contemporáneo, galeristas, críticos, comisarios, gestores, etc. reciban formación, ya sea específica o general, sobre los códigos de buenas prácticas y deontológicos, de forma que el sector se profesionalice de forma coordinada, transparente y consensuada.

3.4.3.7.- Ámbito de derechos de autor y propiedad intelectual

- **Protección de la propiedad intelectual a las obras artísticas** en el artículo 10 de la Ley de Propiedad Intelectual, que debe extenderse a las obras surgidas al amparo de las nuevas tecnologías, como el arte electrónico o el digital, que en la actualidad no están recogidas en el artículo 10 de la Ley de Propiedad Intelectual.
- **Incorporación de sistemas alternativos de gestión de derechos de autor**, tales como *Creative Commons*⁶² a la LPI, como mecanismos de protección de derechos. Los nuevos sistemas de gestión de licencias y derechos, más abiertos, comunes y gratuitos, están siendo cada vez más utilizados por los autores. Su objetivo de establecer un equilibrio entre los derechos de los autores, las industrias culturales y el acceso y disponibilidad

⁶¹ Los diferentes Libros Blancos elaborados por la ANECA pueden consultarse en la web de la agencia (ANECA, s.f.).

⁶² El Código Legal de *Creative Commons* explica en profundidad el alcance y uso de las diferentes licencias, así como su ámbito de actuación (Creative Commons, s.f.).

del público general a la cultura, se consiguió en poco tiempo desde su nacimiento en 2002. La plataforma web de *Creative Commons* facilita a los autores una serie de licencias abiertas y libres que les permiten elegir una determinada modalidad y compartir de forma directa y gratuita los derechos de autor de obras intelectuales o artísticas. El sistema de licencias de *Creative Commons* produjo en pocos años un nuevo lenguaje orientado a la gestión del derecho de autor y derecho de copia en la era digital. La principal entidad de gestión de derechos para los artistas plásticos y visuales, VEGAP, actualmente contempla un tipo de contrato de adhesión que permite que el artista asociado pueda encomendar a la entidad de gestión solo aquellas obras que determine, mientras que otras quedan libres de protegerse mediante *Creative Commons*.

- **Introducción en la LPI del reconocimiento expreso de la nulidad de las cláusulas de cesión forzosa de derechos de autor**, decretando que se tendrán por no puestas, cuando se hagan constar en las bases de convocatorias de becas, concursos, subvenciones, etc., lo cual no afecta a la libertad del artista a eximir del pago de dichos derechos a aquellos usos que él determine. Está ampliamente extendido en los concursos artísticos de nuestro país que se especifique que el artista concursante cede los derechos de reproducción y comunicación pública de la obra presentada, y que el hecho de concursar supone la aceptación de las bases propuestas por la organización⁶³.
- **Supresión del artículo 56.2 de la LPI** y por tanto la cesión implícita del derecho de comunicación pública al propietario en el acto de adquisición de una obra de artes visuales. En su lugar, se recogerá el principio según el cual la enajenación de una obra de arte, salvo pacto en contrario, no lleva consigo la enajenación del derecho de reproducción, ni el de exposición pública de la obra, que permanecerán reservados al autor o a sus herederos. Lo mismo sucederá con el derecho de seguimiento, según el cual cuando se revenda una obra de arte, por un precio superior al que recibió el artista en su día, éste tiene derecho, como autor de la obra, a percibir una parte del 5% de la plusvalía producida.
- **Incremento** del porcentaje que reciben los titulares de derechos sobre los beneficios de las plataformas digitales, introduciendo los mecanismos legales necesarios que garanticen un reparto justo de los ingresos y ganancias generados por la explotación comercial de obras y actuaciones, solventando el desequilibrio de poder existente entre los autores y artistas frente al resto de agentes del sector.
- **Inclusión de la regulación sobre el Derecho de Participación en la LPI**, que establecía en su derogado Artículo 24 que «Los autores de obras de artes plásticas tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice...». El Derecho de Participación o *Droit de Suite* está ya aceptado e implantado en la mayoría de los países de la Unión Europea y muchos de América, y cumple una función social en el mercado del arte contemporáneo, ya que permite que se reconozcan las características especiales de una obra de arte visual como expresión de

⁶³ Como ejemplo, podemos poner el del Certamen de Artes Plásticas de Valdepeñas, el más antiguo de los que se celebran en España, cuyas bases de la 78 edición proporciona la revista web ArteInformado y que expone la medida mencionada en su punto 8 (Ayuntamiento de Valdepeñas, 2017).

la personalidad de su autor, manteniendo un fuerte vínculo de paternidad con éste aunque se haya enajenado su soporte físico, como reconoce la UNESCO⁶⁴.

- **Transparencia en las entidades de gestión de derechos** en su relación con sus socios, tanto en la gestión como en sus liquidaciones, así como respeto a la libertad del artista para ceder los derechos en aquellas situaciones que libremente decida bajo sus decisiones morales y/o profesionales, adaptando los contratos si se diera el caso a las realidades cambiantes del sector y colaborando a construir su credibilidad ética y social.

En resumen, el texto propuesto por la Unión_AC pretende proporcionar las medidas para disponer de un marco legal dentro del cual los artistas puedan desarrollar libremente su actividad, con la necesaria existencia de claridad con respecto a sus derechos y a sus obligaciones en relación tanto con las Administraciones Públicas como con las entidades privadas. Reclama que se cumplan los códigos deontológicos y manuales de buenas prácticas, que se plasmen por escrito los acuerdos y obligaciones contractuales de las distintas partes, que las Leyes tengan en cuenta las particularidades de la actividad artística en materia de precariedad laboral, propiedad intelectual, mecenazgo, ayudas a la creación, etc. En definitiva, propone que el arte contemporáneo y el artista que lo crea y posibilita se integren en la sociedad de pleno derecho y con el respeto que merecen. A lo largo de nuestra investigación, los resultados del estudio llevado a cabo con los artistas participantes en el mismo, además de darnos una visión general y detalles concretos de su situación actual, nos permitirá coincidir con las propuestas hechas desde los representantes de los artistas españoles y plantear con ellos las mejoras necesarias.

El informe presentado el 14 de Junio por la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista, a tenor de las declaraciones realizadas por los representantes del sector, ha sido recibido con optimismo por lo que supone de paso adelante en las reivindicaciones planteadas, que por fin han sido escuchadas y tienen visos de ser también tenidas en cuenta por el nuevo gobierno⁶⁵.

A **nivel fiscal y tributario**, las recomendaciones de la subcomisión que se hacen eco de las propuestas planteadas por los artistas plásticos y visuales son significativas, aunque no las recogen todas. Se ha tenido en cuenta lo irregular de los ingresos en este sector, la habitual compensación con ingresos por otras actividades y la necesidad de adecuar su tributación a esta circunstancia, por lo que sí se contempla que los artistas y trabajadores culturales tributen según una media de los ingresos de los últimos tres o cuatro años, de forma que puedan compensar los periodos de inactividad o de bajos ingresos, la llamada “promediación basada en medias móviles” que ya se aplica en otros países europeos. También se reducen las cargas impositivas mediante una promediación que permite aplicar un tipo medio de gravamen al rendimiento

⁶⁴ Establecido en 1949 en el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (UNESCO, 1949), este derecho ha sido progresivamente reconocido e implantado por los países en los que el mercado del arte ha ido evolucionando desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, en que casi un tercio de los países mundiales lo aplican (SAVA, s.f.).

⁶⁵ Recordemos que, pocas fechas antes de terminar esta investigación, una moción de censura ha llevado a un rápido cambio de gobierno, en cuya nueva formación se confía para que lleve a término propuestas de mejora como la que nos ocupa, demandada por todo el sector y que, a pesar de haber sido llevada en sus programas por todos los grupos políticos en las elecciones generales de 2015, hasta ahora no parece que vaya a tener éxito. La llegada al gobierno como ministro de cultura de José Guirao, profesional activo e implicado en la problemática de la cultura en nuestro país, que desde su inicio ha mencionado el tema del Estatuto del Artista como uno de sus principales retos, aumenta la esperanza del sector para que las propuestas de la subcomisión sean tenidas en cuenta.

neto de la actividad de un año como si correspondiera a dos. Además, se propone considerar las rentas procedentes de las actividades artísticas como rentas irregulares, aplicándoseles una exención del 30% en el IRPF. El informe propone incluir como gastos deducibles tanto la formación, los materiales de producción, como las comisiones de galeristas y marchantes, hasta ahora no contemplados, introduciendo criterios objetivos sobre qué gastos son deducibles en función de la actividad de cada contribuyente del sector y más información a los inspectores fiscales y tributarios sobre las particularidades de esta actividad. Se recomienda también aplicar tipos reducidos de retención a cuenta del 2% para rendimientos de escaso importe y contratos de duración interior a un año. Finalmente, una de las medidas más destacadas es la propuesta de que “toda la cadena de valor de la actividad artística” tribute con el IVA reducido del 10%, lo que sin duda abundará en mejoras tanto para artistas como para el uso y consumo cultural en nuestro país.

En materia de Seguridad Social y protección laboral, también se contempla la necesidad de adaptación y ampliación de la cobertura social a los artistas en momentos de especial vulnerabilidad como embarazo, maternidad o jubilación. También se tiene en cuenta la necesidad de reconocer las asociaciones profesionales al mismo nivel de los sindicatos, en ausencia de estos, como representantes de sus asociados ante la Administración. Es claro en el informe el intento por evitar el caso de los falsos autónomos, implementando sistemas que generen derechos de cotización y estableciendo pagos prorrateados de la cuota de autónomos que eviten la desconexión periódica. También se propone modificar el IAE y crear una sección específica para trabajadores autónomos con régimen diferente al RETA, incluyendo en la sección 3 a trabajadores actualmente en la sección 2, adecuando así el trabajo de autónomos con la actividad contemplada en el IAE. Se modificarían, además, las reglas de cómputo para percibir la prestación por jubilación y por desempleo, proponiendo fórmulas que permitan adecuar la situación de los creadores a estas circunstancias sin que pierdan su cobertura. La compatibilidad entre percibir ingresos por derechos de autor o de propiedad intelectual y prestaciones por jubilación también se contempla, teniendo en cuenta el capital intelectual que aportan los artistas en su etapa de madurez, como ya hemos comentado, pasando a considerarlos no como rendimientos del trabajo, sino como rendimientos específicos de la propiedad intelectual. La modificación de esta reivindicación, una de las más demandadas, ha sido también de las más aplaudidas en el sector.

En definitiva, el texto aportado por la subcomisión que se aprobará en el Congreso de los Diputados el 21 de Junio se caracteriza por demostrar un intento claro por mejorar las condiciones de un colectivo imprescindible para el desarrollo social y cultural de nuestro país, por adecuar la normativa a unas condiciones que no han sido contempladas correctamente hasta ahora, y por haber escuchado y tenido en cuenta las demandas, reivindicaciones y propuestas de numerosos profesionales del sector. Cabe esperar con optimismo que, en efecto, el Estatuto del Artista llegue a buen puerto en un plazo breve.



4.- LA ACTIVIDAD ECONÓMICA DE LOS/LAS ARTISTAS EN ESPAÑA. ANÁLISIS DE LOS DATOS OBTENIDOS

4.1.- El sector de la creación artística en España: aspectos generales

4.1.1.- Grupos de edad y cambios generacionales

Los datos aportados sobre edad y sexo nos han permitido identificar no sólo los grandes grupos generacionales entre los que se circunscribe el sector de los artistas en nuestro país, sino la relación entre artistas hombres y mujeres en cada grupo de edad. Como era de prever, la mayoría de los artistas encuestados se pueden ubicar entre los 30 y 50 años de edad, con un 53% de respuestas, grupo que se corresponde con los artistas emergentes o de media carrera. Con un 1% de artistas menores de 20 años y un 15% entre 21 y 30 años, el grupo de edad más joven resulta bastante reducido, siendo por lo general un grupo que en ocasiones no se siente profesionalmente implicado en la creación artística, ya sea porque se encuentra en fase de formación o ya sea porque considera que su ámbito profesional se desarrolla en otras actividades. Sin embargo, el grupo de artistas mayores de 60 años se sitúa en el 28%. Cabe destacar que el 1,9% del total de artistas encuestados, 21 artistas en total, declara una edad superior a los 70 años, lo que nos indica que algunos artistas siguen profesionalmente vinculados a la creación pasada ya la edad de jubilación. Este dato nos llevará a plantearnos más adelante las condiciones específicas de dicho grupo de edad en cuanto a su situación económica y a la gestión de su carrera, dato preocupante dada la actual situación de los jubilados en nuestra economía⁶⁶.

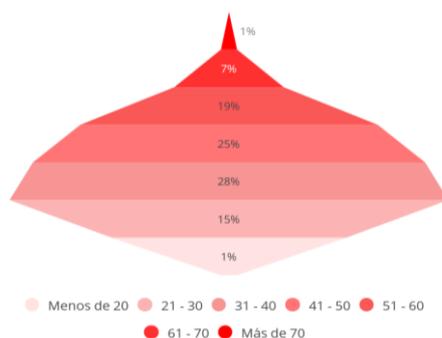


Fig. 1 Pirámide de edad

⁶⁶Un profundo estudio sobre la situación económica de los jubilados en nuestro país ha sido desarrollado por la Fundación Edad & Vida en Octubre de 2016, con la participación de investigadores de las universidades de Valencia, Extremadura y Castilla La Mancha, estudio que ha puesto de manifiesto que el 45% de los jubilados declara tener problemas para llegar a fin de mes, y que la pérdida de poder adquisitivo de los jubilados en los últimos dos años se estima en un 28%. Por otra parte, sigue pendiente la necesidad de que el Ministerio de Trabajo permita compatibilizar el cobro del 100% de la pensión de jubilación con ingresos por la venta de obras de arte, problema que afecta en este momento a numerosos creadores españoles.

4.1.2.- Hombres y mujeres artistas: equilibrio entre sexos

La proporción entre sexos es altamente paritaria, con un 52% de hombres frente a un 48% de mujeres.

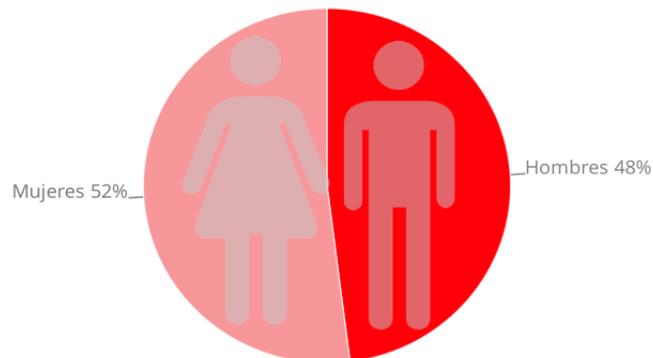


Fig. 2 Género de los participantes en la encuesta

Por otra parte, la relación entre los datos de sexo y edad nos ha permitido identificar hasta qué punto ese equilibrio se mantiene entre los distintos grupos de edad. En este sentido, hemos podido comprobar cómo entre los artistas más jóvenes, las mujeres son una mayoría muy amplia: entre los artistas menores de 20 años, las mujeres suponen el 84,6% del total, y entre 21 y 30 años la cifra se sitúa en el 62,5%. Sin embargo, esta proporción va decreciendo progresivamente hasta que el tramo de edad superior a 70 años sólo encontramos el 23,8% de mujeres. Sin duda, el acceso mayoritario de la mujer a la formación académica en nuestro país durante las últimas décadas, en especial en programas de formación relacionados con el arte y la cultura, nos permiten explicar la masiva actividad femenina entre la población más joven consultada. El progresivo retroceso podría explicarse, por lo tanto, en una menor aproximación femenina a las artes en décadas pasadas respecto al momento actual, y posiblemente también en el abandono de la actividad artística con los años.

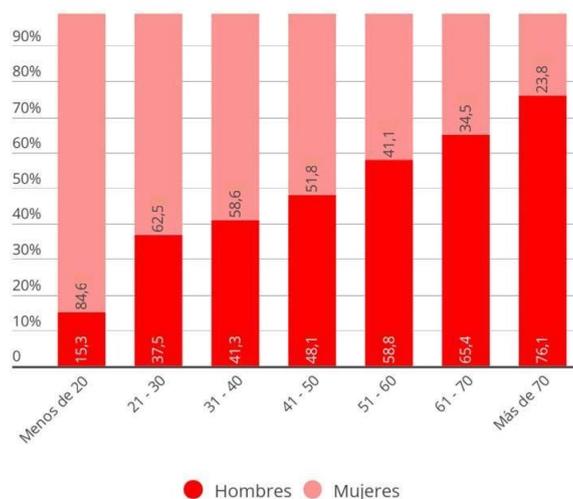


Fig. 3 Relación de género y rangos de edad

Cuando analizamos datos concretos sobre la realidad de hombres y mujeres y los contrastamos, sí podemos ver determinadas diferencias, como veremos más adelante. En algunos casos, los factores que caracterizan tanto a la actividad como a los resultados de las mujeres artistas en su actividad como creadoras, coinciden con datos generales sobre la población española⁶⁷, pero un análisis en profundidad nos aportará resultados específicos muy concretos y, en ocasiones, destacables sobre cómo están las mujeres percibiendo y experimentando la actual situación del sector a partir de su propia experiencia⁶⁸.

4.1.3.- Áreas geográficas: la concentración de artistas en determinadas autonomías. Artistas españoles residentes en el extranjero

La distribución geográfica de los artistas en nuestro territorio nacional es también similar a la distribución de la población en España. En nuestro estudio, hemos puesto un especial empeño en que todas las comunidades estuvieran correctamente representadas, no sólo a través de las distintas asociaciones profesionales regionales o locales, sino llegando de forma particular a los artistas no asociados. En ese sentido, ha sido de especial importancia la labor de viralización que los artistas han realizado entre sus colegas, dando a conocer la existencia de este proyecto e instándoles a participar con sus datos y opiniones. De este modo, hemos podido llegar a todas las comunidades autónomas, por lo que consideramos que también este dato arroja luz sobre el grado de implicación de los artistas en nuestro proyecto, en todo el territorio nacional.

⁶⁷ Los datos de afiliación del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, según el informe Afiliados Ocupados a la Seguridad Social de Noviembre de 2016, arrojan unas cifras de 53,7% de hombres afiliados frente a un 46,3% de mujeres. El mismo ministerio, a través de su Secretaría de Estado del Empleo, publicó en Marzo de 2016 el Informe sobre la Situación de las Mujeres en el Mercado de Trabajo 2015, que recopila datos de los dos últimos años sobre la evolución laboral de las trabajadoras españolas. Un estudio al detalle de los datos aportados por dicho informe nos ayuda a comparar los resultados de nuestro análisis, específico del sector de las artes, a datos generales de la población activa femenina en España.

⁶⁸ Un aporte importante al estudio de la situación de las artistas, junto a otros perfiles profesionales del sector del arte en España, es el que proporciona la asociación MAV Mujeres en las Artes Visuales, cuyos informes periódicos profundizan en determinados aspectos de la realidad de artistas y gestoras que nos permiten conocer mejor esta situación.

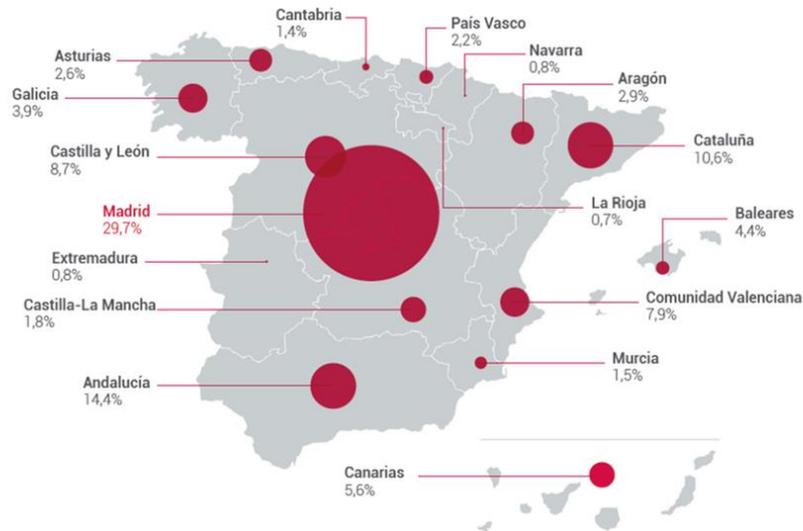


Fig. 4 Proporción de artistas por Comunidades Autónomas

Igualmente, hemos querido incluir los datos de 61 artistas temporalmente afincados en otros países, un pequeño 5,4 del total de encuestados, cuya situación puede diferir en cierta manera respecto de los que viven actualmente en España, pero que nos informa sobre sus circunstancias y condiciones laborales y profesionales. De los 60 artistas que componen este grupo, la gran mayoría, el 62,1%, están afincados en Europa, y el 34,5% en diferentes países de América, y sólo 2 artistas han respondido desde países asiáticos. Dentro del Viejo Continente, el mayor grupo de artistas españoles se localiza en el Reino Unido con un 28,9%, seguido de Alemania con el 26,3% y Francia con el 15,8%. En América, el país con más artistas españoles es Estados Unidos, que acoge al 13,3% de nuestros afincados en el extranjero, pero la presencia española en Latinoamérica es también muy alta, predominando los artistas ubicados en países como México y Argentina.

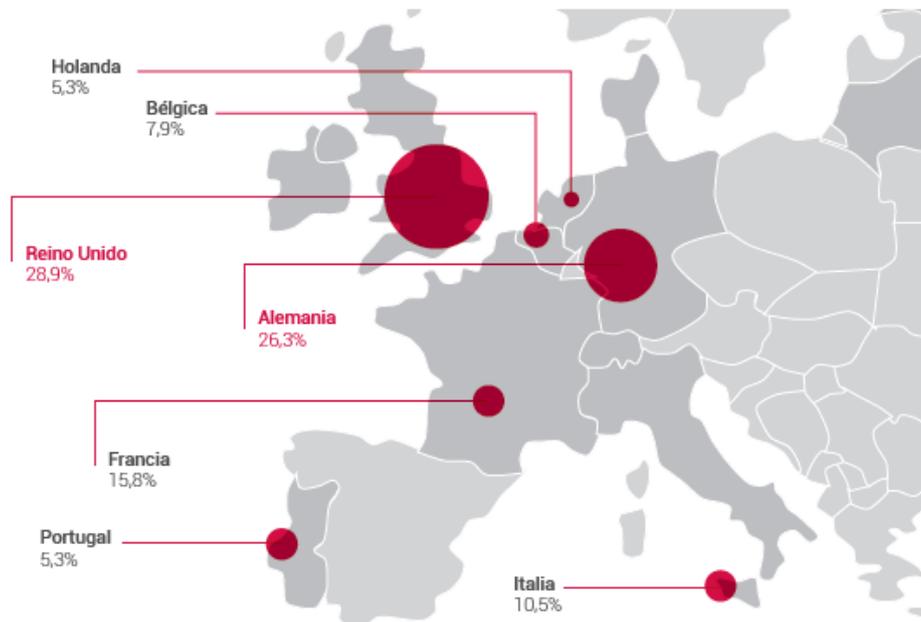


Fig. 5 Mapa de migración de artistas españoles en Europa

Igualmente, hay ciertos aspectos, como hemos indicado, que diferencian a este grupo de artistas afincados en otros países respecto de los datos que aporta el total de respuestas de nuestro estudio. La procedencia de los artistas difiere ligeramente comparada con los valores globales de nuestro estudio: mientras que el dato general de artistas procedente de la Comunidad de Madrid es muy alto en términos generales, situándose como hemos visto en el 29,9%, los artistas madrileños fuera de nuestro país bajan al 26,3%, mientras que ciertas autonomías suben significativamente, como es el caso de Andalucía, que tiene un 21,1% de artistas desplazados frente al 14,3% que aporta al dato global nacional, o el País Vasco, que supone un 2,2% de los artistas de nuestro estudio pero un 5,3% de los afincados fuera de España proceden de Euskadi. El caso de Baleares es muy interesante pues dobla ampliamente el número de artistas desplazados, del 4,4% en el total de España al 10,5% de artistas baleares fuera de nuestro país. Determinadas políticas locales o autonómicas de fomento de las artes y su formación han posibilitado el hecho de que artistas de esas procedencias hayan tenido la oportunidad de viajar fuera de nuestro país, mientras que políticas similares a nivel nacional o en otras autonomías han sufrido recortes. De ahí que nos encontremos es-tas diferencias significativas.

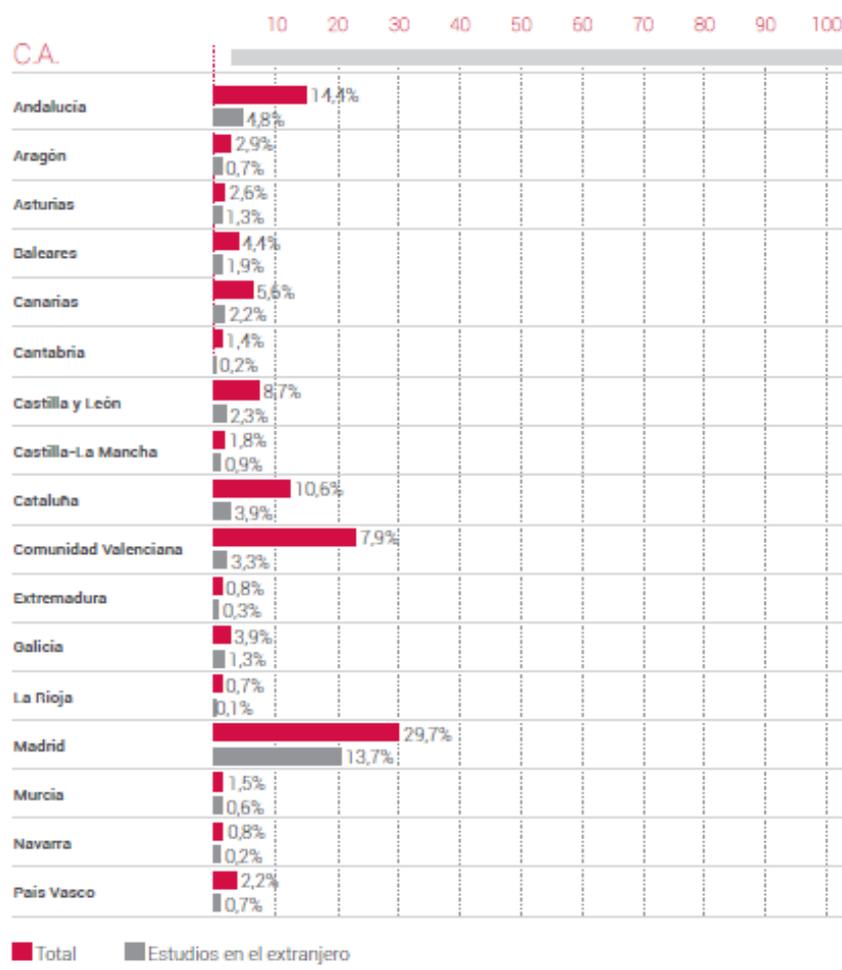


Fig. 6 Comparativa de artistas en el extranjero por Comunidades Autónomas

Es curioso resaltar, también, que el nivel de estudios artísticos de los creadores afincados fuera de España es ligeramente superior a la media de artistas encuestados en nuestro estudio: mientras que la media nacional de Grados y Licenciaturas en Bellas Artes se sitúa en el 33% y la de posgrados y másteres en el 19%, la media de graduados y licenciados entre nuestros artistas en el extranjero está en el 31,6%, pero la de posgrados y másteres sube al 38,3%. Este hecho, unido al dato sobre la edad media de nuestros artistas en el extranjero, donde vemos que casi las tres cuartas partes, un 67%, tiene menos de 40 años, pone en evidencia que muchos de los artistas que han buscado establecerse fuera de España lo han hecho como un punto de inflexión en su carrera, ya sea para continuar su formación artística⁶⁹, para evolucionar en contacto con otras culturas, etc.

⁶⁹En este contexto, dentro del 23,3% de artistas entre 21 y 30 años, hemos de situar a toda una generación de estudiantes que han disfrutado las becas Erasmus, entre los que muchos han decidido continuar su vida en extranjero, una vez terminados sus estudios. También determinadas becas de residencia han facilitado la movilidad de nuestros artistas más jóvenes, en muchas ocasiones proporcionadas por las administraciones locales o autonómicas.

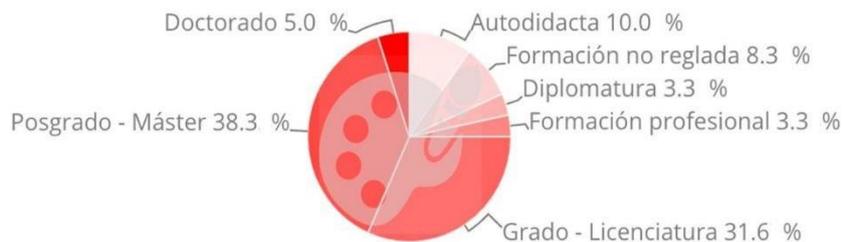


Fig. 7 Nivel de estudios artísticos de artistas españoles residentes en el extranjero

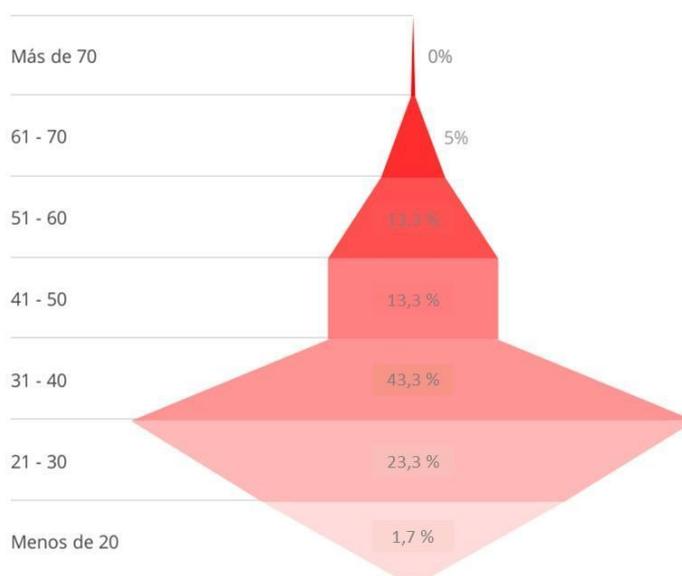


Fig. 8 Edad de los artistas españoles residentes en el extranjero

La proporción entre hombres y mujeres artistas afincados fuera de España muestra una ligera diferencia respecto a los datos globales de nuestro análisis. Al concentrar nuestro análisis en el grupo de artistas desplazados fuera de nuestro país, mientras que el dato general de mujeres en nuestro estudio las sitúa en el 51,7% del total, las artistas desplazadas al extranjero suponen el 60% del total de creadores españoles fuera de nuestro país. Si nos detenemos a estudiar el perfil de la artista española afincada en otros países, nos llama la atención también el dato de la edad, ya que las tres cuartas partes de dichas artistas, el 75%, tiene menos de 40 años, un grupo de edad joven que nos habla de mujeres artistas emergentes y en el inicio de su media carrera que apuestan por desarrollar ésta fuera de España.

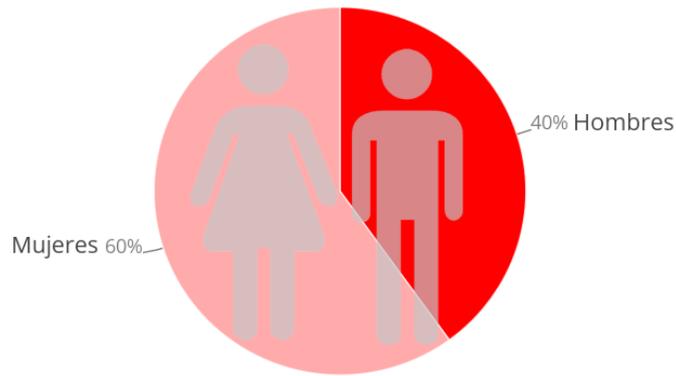


Fig. 9 Género de los artistas españoles residentes en el extranjero

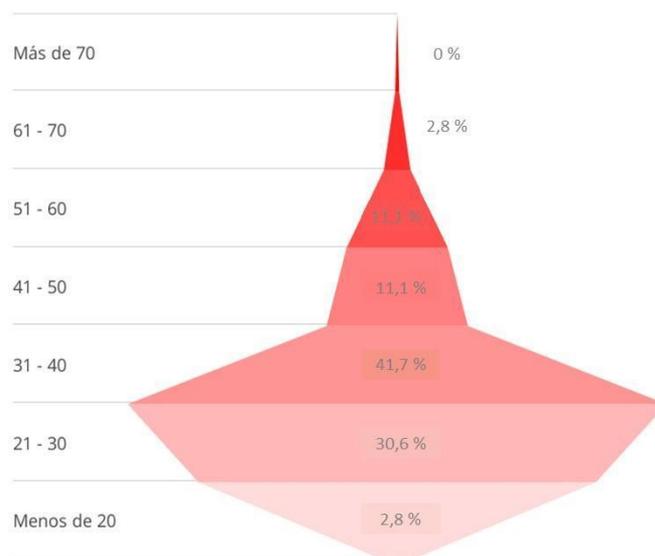


Fig. 10 Edad de las mujeres artistas españolas residentes en el extranjero

Del mismo modo, analizando el nivel de ingresos globales de los artistas que viven fuera de España, también resulta interesante ver como las medias difieren bastante respecto de los datos generales de nuestro estudio. Mientras que en el total de la encuesta, el 46,9% declara percibir ingresos por debajo de 8.000,00 € anuales, en los artistas afincados en el extranjero este dato se reduce al 37,3%, y el grupo de artistas con ingresos superiores a 50.000,00 € al año sube del 1,4% al 6,8%. Parece que, sin duda, una de las razones para que nuestros artistas se afinquen en otros países fuera del nuestro es que el rendimiento de su trabajo es más alto.

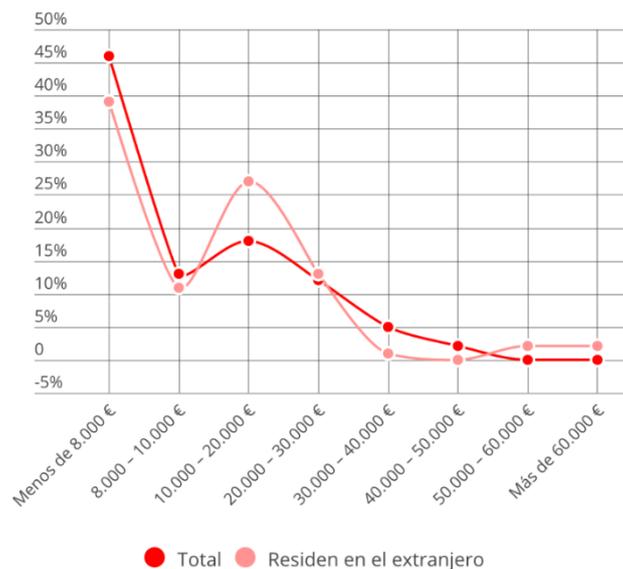


Fig. 11 Comparativa de diferencia de ingresos entre los ingresos de todos los artistas encuestados y los residentes en el extranjero

4.1.4.- La formación de los artistas: de nuevo, diferencias generacionales

Los datos sobre formación que los artistas de nuestro estudio han aportado nos han permitido también descubrir hasta qué punto la formación superior en arte se ha consolidado en los últimos años.

La cercanía en los resultados que se refieren a formación artística y no artística nos lleva a pensar que la mayoría de los artistas que han respondido a nuestro estudio han recibido una formación artística, en muchos casos una formación superior, aunque aún se mantiene un 15% de artistas autodidactas y un 11% con formación no reglada, a los que se suman un 3% de diplomados y un 6% que han recibido formación profesional. Por lo que respecta a la formación superior, del total de los datos aportados, el 33% ha cursado un grado o licenciatura en Bellas Artes, el 19% un posgrado o máster y el 9% se ha doctorado, lo cual arroja un total del 61% de artistas con formación universitaria en Bellas Artes.

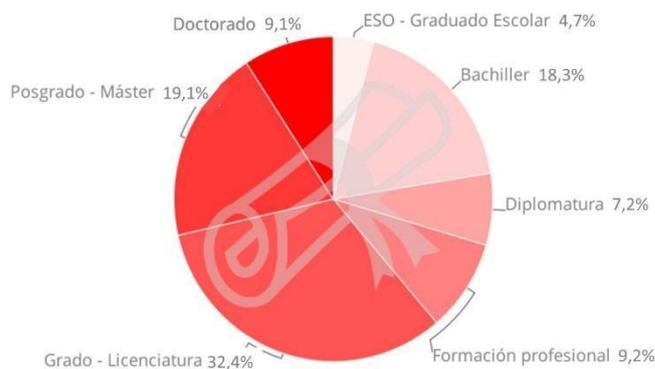


Fig. 12 Nivel de estudios no artísticos

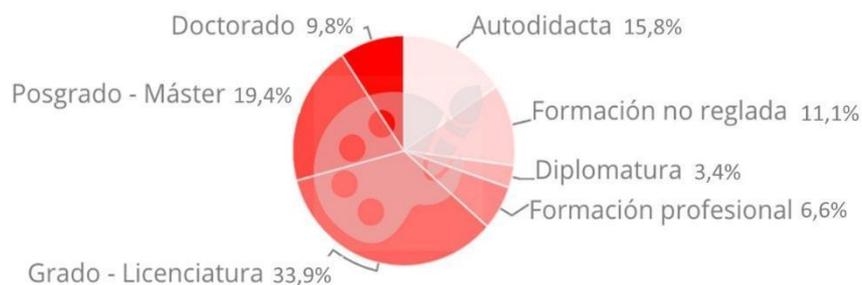


Fig. 13 Nivel de estudios artísticos

Asimismo, es interesante destacar que el 38,7% declara haber realizado estudios en el extranjero, de los cuales el 47,7% son artistas menores de 40 años, lo que indica que el grado de especialización e internacionalización en la formación de los artistas sigue siendo bastante alto. Podríamos pensar que la incidencia del programa Erasmus y un mayor acceso de los jóvenes artistas a becas de formación y residencia fuera de España puede haber provocado un sensible aumento de artistas jóvenes formados en el extranjero respecto del grupo de mayor edad, pero sin embargo vemos que más de la mitad de los encuestados, de edades superiores a los cuarenta años, es decir, en su mayoría pertenecientes a una generación anterior, se han formado fuera de España, lo cual creemos que consolida la profesionalización de nuestros artistas en cuanto a su formación. Sin embargo, los artistas que han tenido acceso a estudios en el extranjero son principalmente aquellos que han seguido una formación artística superior, ya sea de grado o de posgrado, rondando el 75%, respecto al grupo de artistas autodidactas o con formación no reglada, que representan el restante 25% formado fuera de nuestro país.

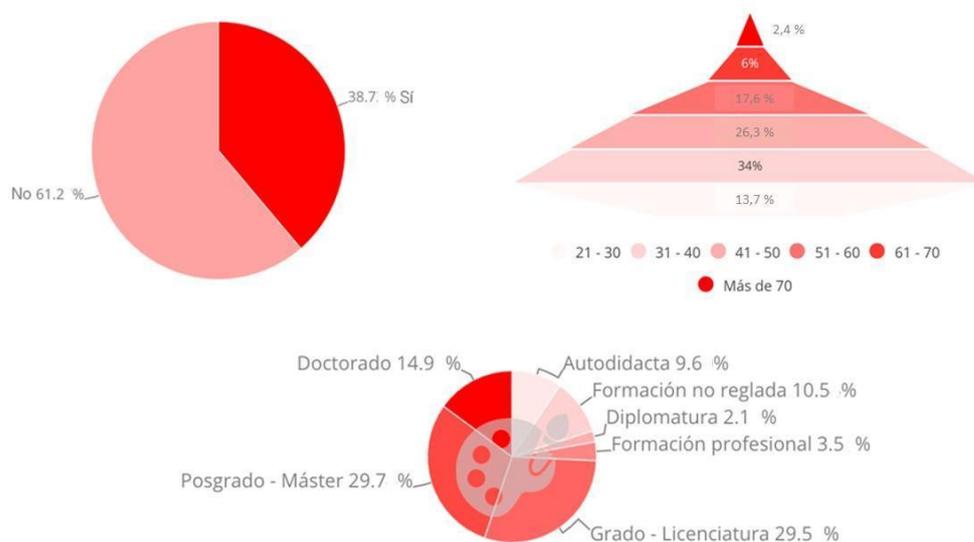


Fig. 14 Artistas con estudios en el extranjero. Género, edad y formación artística

La relación entre hombres y mujeres en cuanto a la formación artística sigue la misma pauta que en el resto de disciplinas en nuestro país, con un mayor acceso de la mujer a la formación superior, donde la franja femenina de egresadas representa el 58'5% en grados y el 56'2% en másteres⁷⁰. En nuestro estudio, 71'7% de las mujeres encuestadas declara haber realizado estudios superiores en materia artística, frente al 53,6% de los hombres. Si extrapolamos la diferencia de género entre los artistas que estudian en el extranjero, vemos cómo la mayoría, 57,7% son hombres, frente al 42,7% de mujeres. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, entre los artistas españoles afincados en países extranjeros, la mayoría es femenina, el 6,4% del total, frente al 4,5 de hombres residiendo fuera de España.

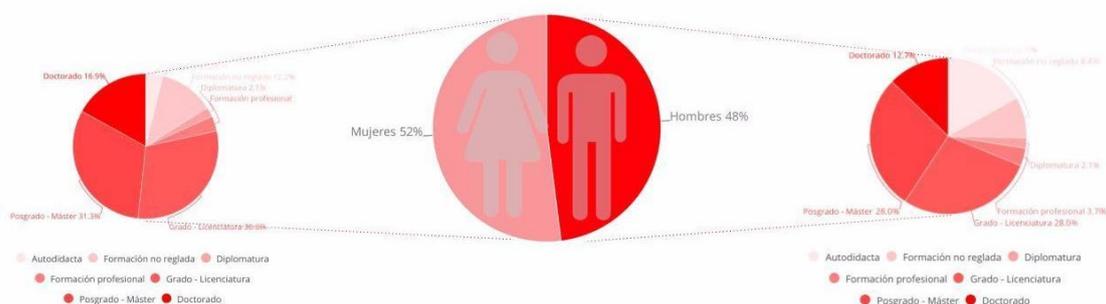


Fig. 15 Relación entre hombres y mujeres en cuanto a nivel de formación

4.1.5.- Medios tradicionales frente a nuevos medios

Los medios más utilizados por los artistas de nuestro estudio hacen evidente que siguen primando ciertos lenguajes y técnicas artísticas frente a otros. La pintura, como medio estrella que practica más de la mitad de nuestros encuestados, seguida del dibujo y de la fotografía, siguen siendo las más habituales formas de expresión entre nuestros artistas. Estos medios que podemos catalogar como tradicionales, entendiendo por tales a la pintura, escultura, dibujo, grabado, fotografía, medios que han estado asociados a la creación artística y al mercado en algunos casos desde hace siglos (más de 150 años, en el caso de la fotografía), ofrecen un comportamiento muy distinto de los Nuevos Medios, que han entrado en el mercado del arte a partir de mediados del siglo XX.

Dentro del grupo de artistas que trabajan con lo que podemos denominar como Nuevos Medios, entre los que mencionaremos videocreación, instalaciones, arte de acción en sus diferentes facetas, multimedia, netart, etc., suponen un porcentaje bastante elevado del 26,1% y engloban en muchos casos a artistas multidisciplinares que combinan varios medios simultáneamente, y podemos apreciar en ellos ciertos rasgos distintivos que de alguna manera los distinguen de los artistas que trabajan con medios más tradicionales: principalmente éste que acabamos de mencionar, el hecho de que los Nuevos Medios acojan a artistas activos en disciplinas muy variadas, mientras que en ámbitos como la pintura o la escultura, por ejemplo, es más habitual

⁷⁰ Datos extraídos del informe *Datos y cifras del sistema universitario español. Curso 2015-2016* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016 b).

hallar artistas dedicados a esa sola disciplina. Entre este grupo encontramos artistas de todas las edades, sexo, formación, etc., con características similares a los datos globales. El número de años trabajados también es similar, aunque muestran un número ligeramente menor de años cotizados y, por tanto, el mismo problema de cotización como autónomos de cara al futuro. Los datos de su situación fiscal también son muy parecidos: ligeramente más trabajadores por cuenta ajena. También son parecidas sus relaciones con galerías en número y características, y su apreciación general sobre su situación. Sin embargo, es interesante ver cómo los artistas aplicados a los Nuevos Medios son más susceptibles que participar en proyectos de cocreación y colectivos artísticos, como corrobora el dato de que el 79,2% de ellos confirma su participación en estos proyectos colaborativos, frente al 70,6% del total de artistas encuestados.

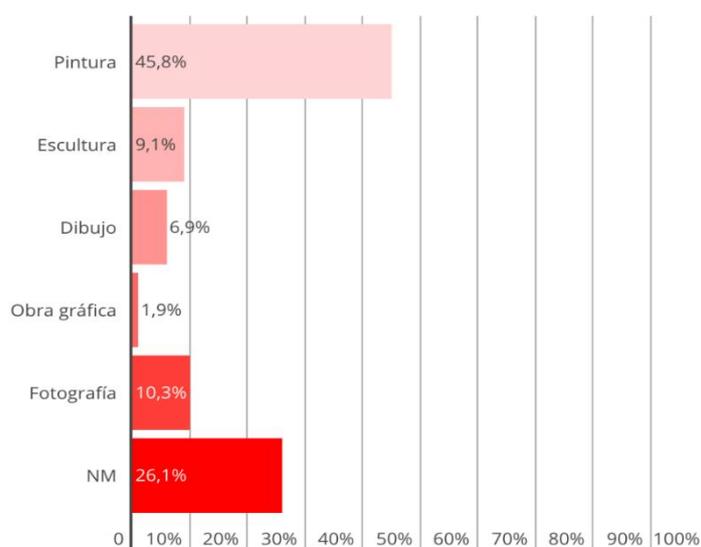


Fig. 16 Medios utilizados por los artistas, incluyendo Nuevos medios

4.1.6.- Colectivos creativos. Asociaciones profesionales. Los artistas y las entidades de gestión de derechos

El tradicional refrán de “la unión hace la fuerza” se aplica de manera visible a la actividad artística en nuestro país. La proliferación de colectivos artísticos y de proyectos de cocreación en los últimos años pone de manifiesto la necesidad de unir esfuerzos para optimizar recursos y resultados. Por ello, no nos ha sorprendido que el 70’5% de nuestros artistas declare participar o haber participado en este tipo de proyectos colaborativos.

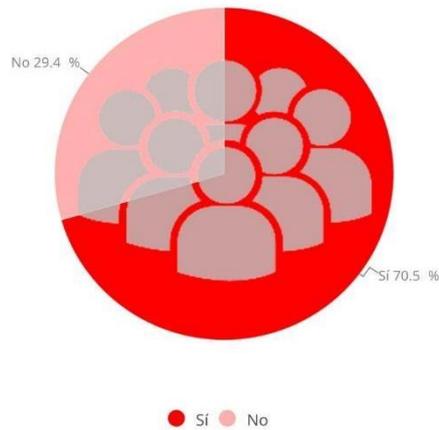


Fig. 17 Participación en colectivos artísticos

Además, pese a la notoriedad que los colectivos artísticos ha adquirido en los últimos años, actividad a la que se han sumado muchos jóvenes artistas, no es a este grupo de edad al que se adscribe una gran mayoría de artistas, sino que la pertenencia a colectivos artísticos ha sido manifestada en nuestra encuesta por artistas de todas las edades.

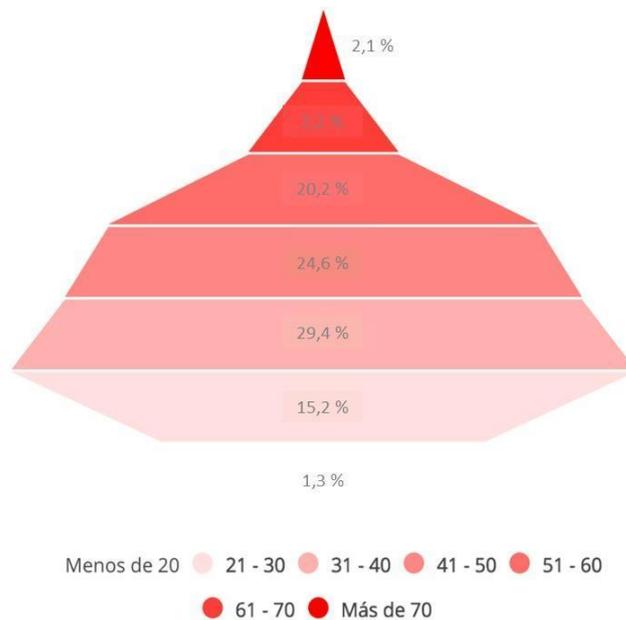


Fig. 18 Edad de los artistas que han participado en colectivos artísticos

Igual reflexión nos merece la pertenencia de los artistas encuestados a asociaciones de artistas. El 39'1% de los encuestados declara estar actualmente asociado, mientras que el 20'2% manifiesta haberlo estado con anterioridad. Posiblemente la crisis, la reducción en los ingresos y necesidad de recortar gastos, o incluso el desconocimiento de la labor de las asociaciones sean razones para que este 20'2% de nuestros artistas hayan decidido desvincularse de las asociaciones del sector, pero no debemos olvidar que el 40'7% manifiesta no estarlo ni haberlo estado nunca, lo cual nos debería hacer reflexionar no sólo sobre el papel que las asociaciones de artistas debe desempeñar en favor del sector, como bisagra entre los creadores y el resto de

actores del sistema del arte, sino de cómo es apreciada por los propios artistas dicha labor, si realmente están comunicando su mensaje de apoyo y protección de los derechos de los creadores, o si este mensaje se pierde o no es percibido como tal por aquellos a quienes se debe⁷¹. Posiblemente, un estudio en mayor profundidad nos aportaría los datos necesarios para conocer cómo se entiende la labor de las asociaciones por parte de los artistas, especialmente si se conocen los resultados de su gestión y si se aprecia cómo pueden éstas contribuir en el desarrollo de la actividad de los asociados. Existe en España una cierta falta de tradición histórica del asociacionismo profesional, frente a otros países en el que es mucho más común⁷², especialmente en el sector artístico. Este hecho, unido a la inexistencia de una estructura a nivel nacional que lo apoye y fomente, hace que el tejido de las asociaciones españolas sea débil y dependa casi exclusivamente de los propios asociados y de su gestión.

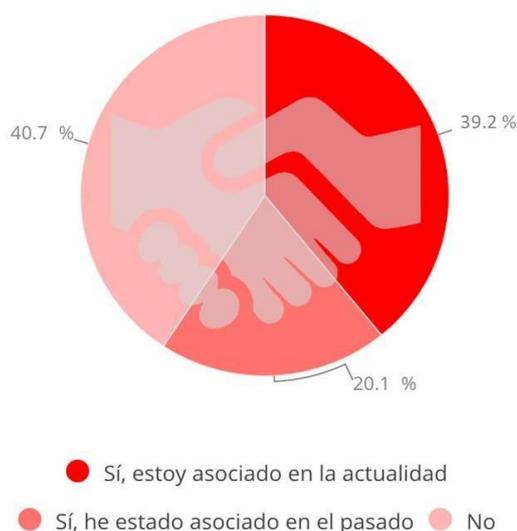


Fig. 19 Participación en asociaciones artísticas

De igual manera, nuestra pregunta sobre si los artistas encuestados estaban o no asociados a entidades de gestión de derechos ha aportado resultados interesantes, aunque esperados. El

⁷¹ Nos consta el hecho de que en España es habitual hacer depender la posible afiliación a sindicatos o asociaciones, así como a otras entidades de protección de derechos laborales, a determinadas situaciones o problemáticas que requieren una solución más específica o profesional que la que el propio trabajador puede emprender, por lo que la permanencia en dichas entidades depende, en muchos casos, de la solución del problema o de la necesidad de asesoramiento. La falta de una conciencia clara de que una asociación la conforman los propios asociados, y que la mera permanencia es ya una forma de fortalecer su estructura en apoyo de sus miembros, puede que sea una de las razones de este desapego.

⁷² El artículo de Lola L. Muñoz en la revista online Los Replicantes, titulado “Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad”, señala el descenso de los niveles de afiliados y la pérdida en los porcentajes de representación de los dos sindicatos mayoritarios en España durante los últimos años, y la gran diferencia respecto de otros países de nuestro entorno europeo. “Dinamarca, Finlandia, Suecia y Noruega tienen las tasas de afiliación más altas de la Unión Europea. Frente al 16% del caso español, un 80% de los trabajadores daneses están afiliados a un sindicato, un 74% en el caso de los finlandeses, un 78% de los suecos y un 53% de los noruegos. Y es que en los países nórdicos prima un sistema distinto al español: los acuerdos que negocian los sindicatos únicamente afectan a sus afiliados (Muñoz, 2016).

81,4% declara mantenerse al margen de dichas entidades, no estar asociado a ninguna de ellas, lo que hace pensar que, de darse el caso, son los propios artistas quienes gestionan la protección de sus derechos de propiedad intelectual, con las complicaciones que conlleva dicha gestión si se hace como particular. De las distintas opciones ofrecidas en nuestra encuesta (VEGAP, SGAE, CEDRO y DAMA), sin duda VEGAP Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos era, a la vista de los resultados en cuanto a los medios artísticos utilizados por los encuestados, la que más posibilidades tenía de ser mayoritaria y, en efecto así lo ha sido. Sin embargo, sólo el 12,8% de los artistas manifiestan estar asociados a VEGAP. El 3,2% está asociado a la SGAE, Sociedad General de Autores de España, el 0,9% a CEDRO, Centro Español de Derechos Reprográficos, y el 0,2% a DAMA, Derechos de Autor de Medios Audiovisuales. De nuevo nos planteamos si la labor de protección de los derechos de propiedad intelectual que dicha asociación debe desempeñar en este sector, es percibida correctamente por los propios artistas, aquellos cuyos derechos debe proteger. Y una vez más nos parece necesario profundizar en las razones de esta ausencia de interés.

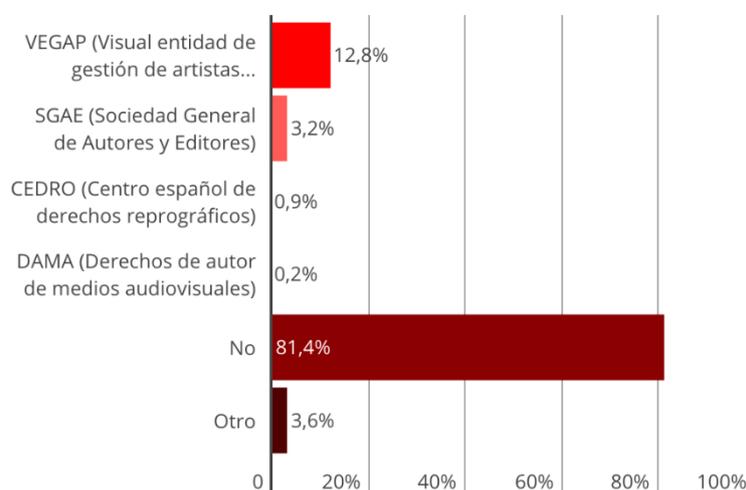


Fig. 20 Participación en entidades de gestión

4.1.7.- Los ingresos de los artistas y su procedencia: primera aproximación

Cerrando el primer apartado sobre datos generales que nos permitía contextualizar este estudio, se planteaban algunas preguntas que incidían directamente en la economía de los artistas, y cuyos resultados nos habrían de permitir aventurar o, al menos, perfilar, algunos de los datos principales que nuestro estudio ha querido dilucidar, y que nos hablan de la realidad económica y profesional de los artistas en nuestro país. Así, una pregunta general sobre ingresos totales anuales y sobre qué parte de dichos ingresos procede de las actividades artísticas realizadas por nuestros encuestados, nos ha aportado un contexto muy útil para desentrañar el objetivo final de esta investigación.

Casi la mitad de los artistas encuestados, el 46'9%, declara que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a

8.000,00 € al año. Esta cifra, considerada como el umbral del salario mínimo interprofesional⁷³, resulta significativa, pues nos aporta un primer dato palmario sobre la precariedad del trabajo de los artistas en nuestro país.



Fig. 21 Nivel de ingresos anuales totales (en todas las actividades)

Pero es ante la pregunta sobre la proporción de ingresos procedentes de actividades artísticas dentro de los ingresos anuales de cada artista encuestado, donde nos encontramos con datos aún más interesantes para nuestro estudio. El 63'8% declara que sus ingresos por actividades artísticas suponen entre el 0 y el 20% de sus ingresos totales, es decir, no puede mantenerse económicamente sólo de su actividad como artista. Si sumamos a este grupo el otro 10% de artistas que manifiestan que dichos ingresos suponen entre un 20 y un 40%, nos encontramos con un 73'8% de artistas que no pueden subsistir económicamente sólo con esa actividad, lo cual deja un 26'2% cuyos ingresos por actividades artísticas suponen más del 40% de sus ingresos totales, lo que supone que dichas actividades son fundamentales para su sustento económico. Sin embargo, la mayor parte de este último grupo, un 14'8% de los artistas encuestados declara mantenerse exclusivamente o casi exclusivamente de su actividad como

⁷³ El Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en el Real Decreto 1171/2015, de 29 de diciembre (B.O.E. nº 312, de 30 de diciembre de 2015), fijó el salario mínimo interprofesional para 2016, “tanto para los trabajadores fijos como para los eventuales o temporeros, así como para los empleados de hogar”, en 655,20 euros al mes, lo que aplicado a 12 meses da un total de 7.862,04 €/año. De ahí nuestra aproximación a los 8.000,00 €/año como punto de corte a partir del cual analizar el nivel de ingresos de los artistas en España. El ministerio menciona que a dicho salario se añadirán complementos salariales, incentivos a la producción y pagas extra, “sin que en ningún caso pueda considerarse una cuantía anual inferior a 9.172,80 euros”. Dado que la mayoría de los artistas encuestados, como veremos más adelante, declara trabajar como autónomo, y dado que no existe un salario mínimo interprofesional para este colectivo laboral, nuestro umbral de 8.000,00 €/año nos ha parecido la mejor aproximación al salario mínimo de otros trabajadores por cuenta ajena. Teniendo en cuenta que, según la Encuesta de Población Activa del tercer trimestre de 2016, los trabajadores por cuenta ajena en España suponían el 16'8% del total de población ocupada, el dato que aporta nuestro estudio sobre los ingresos de los artistas españoles nos parece muy significativo.

creadores. Aunque sería aventurado afirmar que sólo el 14'8% de los artistas en España puede vivir sólo del arte, los datos aportados por los artistas que han participado en nuestro estudio dejan claro que son una minoría aplastante. En los gráficos de los capítulos que veremos a continuación, podremos analizar en detalle cómo ha evolucionado esta situación en los últimos años, lo que nos permitirá centrar las conclusiones de nuestro estudio.

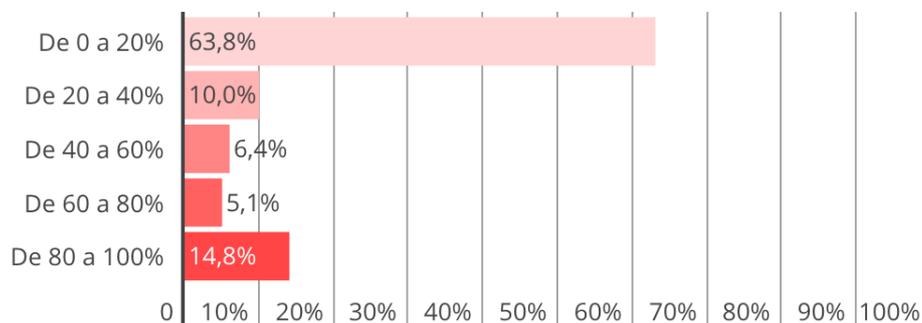


Fig. 22 Proporción de ingresos anuales por actividades artísticas

En este último grupo de preguntas de la sección inicial sobre Aspectos Generales, hemos querido aproximarnos a la economía familiar del artista en España con algunas valoraciones dignas de mención. En ese sentido, la variedad de formas de vida entre nuestros artistas refleja también la pluralidad de circunstancias de la propia sociedad española, con un 16,2% que vive solo, un 37'8% que comparte su vida en pareja, el 23,1% en pareja y con hijos, un 14% que vive con otros familiares o forma parte de familias monoparentales, y un 8'9% que comparte su vivienda con otras personas. Pero en aquellos casos en los que la vida en vivienda compartida, ya sea dentro o fuera del ámbito familiar, supone compartir también la economía de dicha vivienda, los gastos comunes, nos encontramos con que el 37'1% de los encuestados sólo pagan entre el 0 y el 20% de dichos gastos. Sólo el 10% declara hacer frente a entre el 80 y el 100% de los gastos comunes.

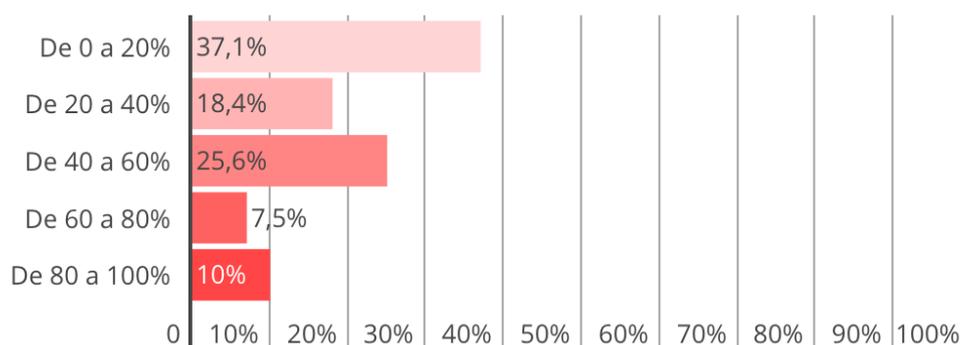


Fig. 23 Fórmulas de residencia. Porcentaje de gastos comunes soportados

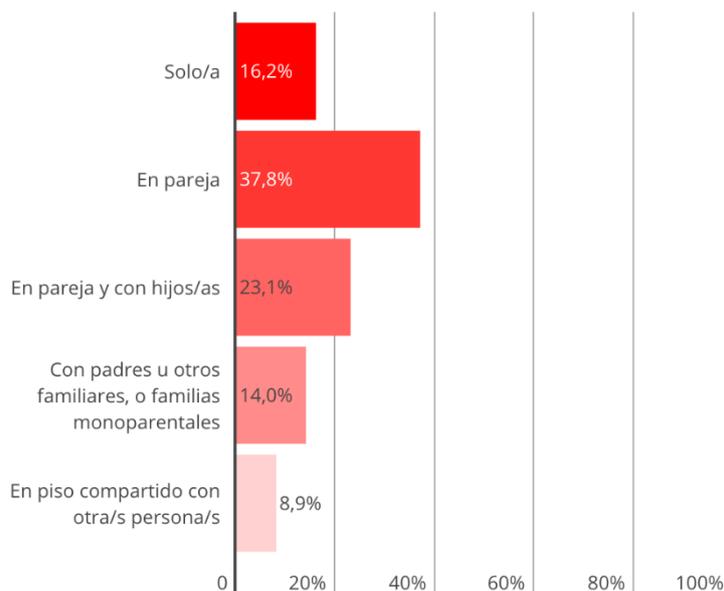


Fig. 24 Fórmulas de residencia adoptadas por artistas

Las últimas dos preguntas nos han servido para contextualizar al colectivo artístico dentro de una circunstancia característica de la sociedad española, como es la propiedad de la vivienda. El 54,6% declara no tener una vivienda en propiedad, mientras que el 28'8% sí la tiene, y el 16'5 manifiesta estar pagando una hipoteca por la compra de su vivienda. Curiosamente, de entre los artistas encuestados que han podido adquirir una vivienda, sólo el 9'4% declara haber podido hacer frente a dicha compra exclusivamente con ingresos derivados de su actividad artística. Si la mayoría de los españoles que han adquirido una vivienda en las últimas décadas, han sido capaces, o lo están siendo, de sufragar este gasto con los ingresos que les proporciona su trabajo, en el caso de los artistas vemos claramente cómo la precariedad de este sector impide a la amplia mayoría de nuestros artistas no sólo mantener un nivel de vida por encima de los mínimos estipulados para otros sectores profesionales, sino que incluso les imposibilitan para ser propietarios de su propia vivienda⁷⁴. El derecho del artista a vivir de su trabajo encuentra en datos como éste una justificación clara, y la lucha por que se consiga salir de dicho nivel de precariedad nos parece imprescindible.

⁷⁴ En su edición de 2014, el informe de Eurostat *Living Conditions in Europe* pone de manifiesto que en España el 78,8% de los españoles tiene una vivienda en propiedad, una cifra bastante más alta que las medias de otros países del entorno europeo, pero que sigue creciendo a pesar de la crisis de los últimos años.

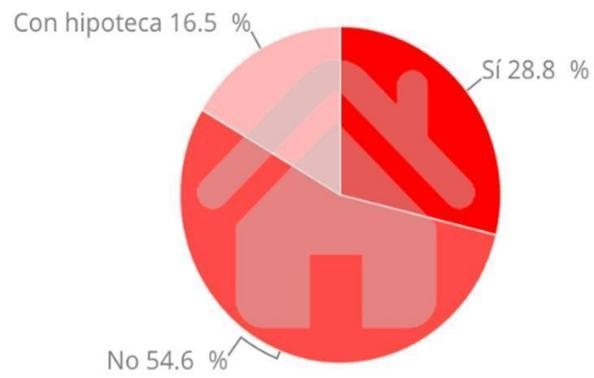


Fig. 25 Vivienda en propiedad



Fig. 26 Proporción de artistas que han sufragado su vivienda con ingresos procedentes de su actividad artística

4.2.- La economía de los artistas en España

4.2.1.- La producción artística como actividad económica: fiscalidad y tributación

La pluralidad que nuestro estudio buscaba a la hora de analizar todas las variables obligaba a que los artistas encuestados pudieran elegir entre toda la variedad de opciones en cuanto a su situación fiscal. Como hemos visto anteriormente, en nuestro país la figura del artista visual en términos de actividad profesional y fiscal se adapta a diferentes figuras, dentro de las cuales hemos querido ser lo más amplios posible a la hora de recibir información de nuestros encuestados. Se dio incluso la posibilidad de que respondieran atendiendo a la pluralidad de regímenes fiscales que pueden darse en este colectivo, lo que nos ha permitido tener una visión de conjunto muy completa sobre dicha situación. No obstante, hay ciertos parámetros constantes que se hacen evidentes en nuestra encuesta y que, al margen de determinadas circunstancias, definen muy bien el momento económico y laboral por el que atraviesan los creadores en nuestro país.

Según los datos más recientes aportados por el Ministerio de Empleo y Seguridad Social⁷⁵, la afiliación media a la Seguridad Social en el mes de Noviembre de 2016 se sitúa en 17.780.524 trabajadores, de los cuales 3.193.893 se engloban en el Régimen de Autónomos. Eso indica que aproximadamente el 17'96% de los trabajadores españoles son autónomos. El citado informe, así como los informes de la Federación Nacional de Asociaciones de Trabajadores Autónomos ATA, hacen referencia al hecho de que, si bien desde 2008 hasta 2013 se percibió un sensible descenso en el número de autónomos en nuestro país, a partir de 2014 se empezó a notar un repunte de afiliados a dicho régimen de autónomos, repunte que se ha mantenido de manera constante aunque desigual entre las distintas comunidades autónomas, apreciándose en Diciembre de 2016 un crecimiento del 0,9%⁷⁶.

Sin embargo, los datos de nuestro estudio ofrecen una realidad muy distinta en este sector. En primer lugar, el 30,3%, es decir, casi un tercio de nuestros artistas, la mayoría de los artistas encuestados, declara ser trabajador autónomo. El siguiente grupo mayoritario en cuanto a la situación fiscal es el de desempleado, con un 28,8%, casi igual al grupo anterior. Los trabajadores por cuenta ajena suponen el 19,7%, teniendo en cuenta que puede tratarse o no de actividades artísticas ya que, como veremos a continuación, muchos de los artistas que han participado en nuestro estudio declara mantener su economía con una fuente de ingresos ajena a dicha actividad. Entre el resto de respuestas recibidas, encontramos un 8,5% de funcionarios, un 6,1% de jubilados, un exiguo 1,7% de empresarios y un grupo de otras opciones variadas en el que se encuentra un 0,7% que declara encontrarse en situación de baja laboral. Cabe destacar que muchos de los encuestados han manifestado simultanear su actividad como autónomos y como trabajadores por cuenta ajena, o figurar como desempleados pero darse de alta como autónomos en los casos en que su actividad genere ingresos. Esta realidad, común a una parte importante de nuestros artistas, nos vuelve a hablar de precariedad, ya que indica lo desigual e

⁷⁵ Datos recuperados del Informe sobre Afiliados Ocupados a la Seguridad Social, publicado por el Ministerio de Empleo y Seguridad Social, Secretaría de Estado de la Seguridad Social, en Noviembre 2016.

⁷⁶ "Seis comunidades autónomas rompen la tendencia de los dos últimos años y pierden autónomos", nota de prensa de la Federación Nacional de Asociaciones de Trabajadores Autónomos ATA, publicada el 4 de Diciembre de 2016 (Europa Press, 2016).

intermitente de la actividad artística como fuente de ingresos, y la falta de una estructuración profesional clara que dé respuesta a la realidad del artista. A este respecto, cuando se plantea la pregunta de si, en caso de ser trabajador autónomo, se podía cubrir la cuota de la Seguridad Social con los ingresos de su actividad artística, el 62,5%, es decir, la gran mayoría, declaró que no, el 26,6% que sólo la podía cubrir en caso de ingresos, y solamente el 10,9% declaró que se mantenía permanentemente inscrito en el régimen de trabajadores autónomos de la Seguridad Social, pagando las cuotas mensuales de forma continua, es decir, que sólo un 10,9% de los artistas autónomos tiene ingresos suficientes como para ello.

Es importante tener en cuenta que, entre los trabajadores considerados autónomos⁷⁷, hay varias categorías bien diferenciadas entre las que podemos encontrar adscritos a los artistas que figuran como tales a nivel fiscal, si bien, como veremos a continuación, las características de dichas categorías hacen que, en el contexto de la actividad artística, una prime sobre las demás. Son las siguientes:

- **Trabajador autónomo:** gestiona su actividad como un pequeño negocio o como una forma de autoempleo, y puede o no tener asalariados. En esta categoría podríamos encontrar a artistas con un estudio o taller y en ocasiones con trabajadores a su cargo. Cotizan como actividad empresarial, generalmente por módulos.
- **Profesional autónomo independiente:** también considerada como una forma de autoempleo, por lo general no involucra la contratación de otros trabajadores asalariados. El profesional, en este caso el artista, trabaja desde su propio estudio y factura las obras que vende aplicando la retención del IRPF y el IVA correspondiente. Se le suele aplicar el término inglés de *freelance*, y creemos que es la opción que más se ajusta a la realidad laboral de nuestros artistas.
- **Trabajador autónomo económicamente dependiente:** aquel que factura a una sola empresa, a la que está ligado como principal cliente. No puede tener asalariados a su cargo y está vinculado a su cliente de forma contractual. En el caso de los artistas, podríamos referirnos a aquellos que trabajan con una galería de referencia, de la que obtienen todos sus ingresos. Posiblemente sea una opción menos habitual en la actualidad entre los artistas españoles, aunque igualmente existente.

Debemos partir de una base, y es que un artista en España, al realizar una actividad laboral a título lucrativo de forma independiente, recibe un tipo de remuneración que no se considera un salario fijo mensual, ya que estamos hablando mayoritariamente de trabajadores autónomos. La actividad artística es un trabajo profesional habitual (aunque tenga ingresos fluctuantes) y directo (aunque haya agentes mediadores, como las galerías que comercializan la obra). Es cierto que existen caso de galerías que pueden aportar un salario a los artistas, artistas que se constituyen como empresa, artistas que no llegan a tener ingresos suficientes para darse de alta en el régimen de la Seguridad Social como autónomos, artistas cuya condición laboral sea la de otra profesión que ejerce para poder mantener su actividad artística, pero en todo caso

⁷⁷ El Estatuto del Trabajador Autónomo, en su actualización de Julio de 2017, especifica todo el marco laboral que regula a esta figura fiscal y sus variedades, entre las que hemos seleccionado estas tres, más comunes a nuestro entender en el sector artístico español (Ley 20/2007).

mantenemos, mientras no existan otras figuras a nivel estatal, la de trabajador autónomo como la figura a la que corresponde mayoritariamente el trabajo del artista plástico en España.

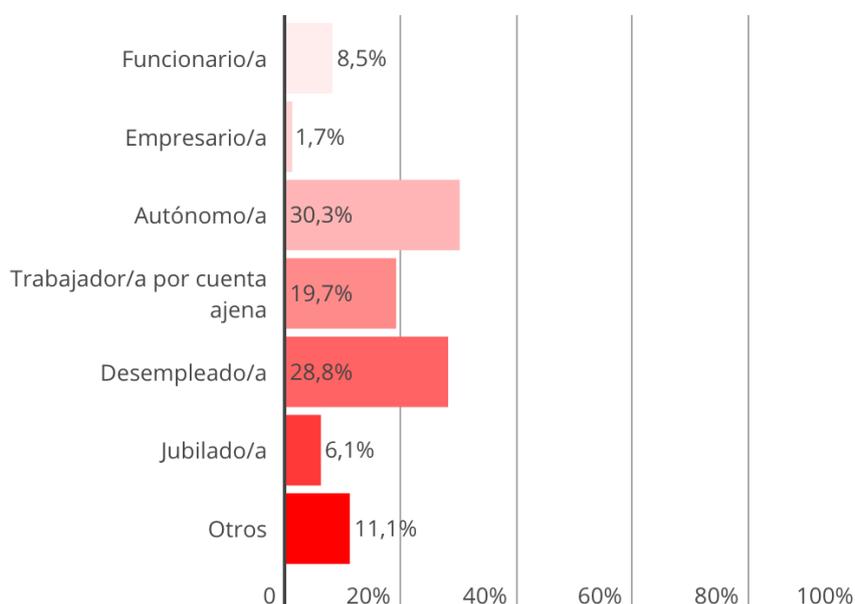


Fig. 27 Situación fiscal en la actualidad

Nos interesaba también conocer el número de años que los artistas de nuestro estudio llevan dedicados a la actividad artística, y cuántos de ellos han cotizado a la Seguridad Social. El primer dato fue tan variado como la propia pluralidad de la muestra nos hacía prever. A partir de un grueso de más del 70% de artistas dedicados a la creación entre 6 y 35 años, que se correspondería a los grupos de edad media entre los encuestados, nos encontramos también con un 15,3% con menos de 5 años de actividad artística y con un 11,6% que sobrepasaban los 36 años en la creación. Sin embargo, la relación entre la propia actividad artística y la tributación a la Seguridad Social dista mucho de ser equivalente, ya que el 83,2% declara haber cotizado por un periodo inferior a 5 años, el 10,3% entre 6 y 15 años, y el resto de los artistas, poco más del 6%, por encima de los 16 años de cotización. El hecho de que una actividad profesional como la creación artística no ofrezca un rendimiento suficiente como para considerarla fuente de ingresos y, por tanto, fuente de tributación, nos habla una vez más de precariedad en el sector, de falta de demanda, de falta de retribución justa y de trabajo gratuito, a pesar de lo cual los artistas en España siguen dedicados a la creación y siguen considerándose como tales, aunque apenas puedan mantenerse con su trabajo.

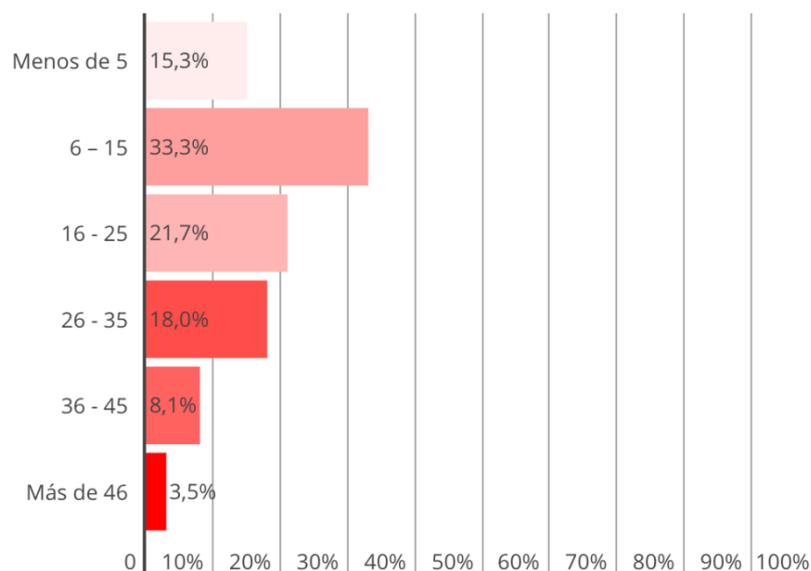


Fig. 28 Número de años dedicados a la actividad artística

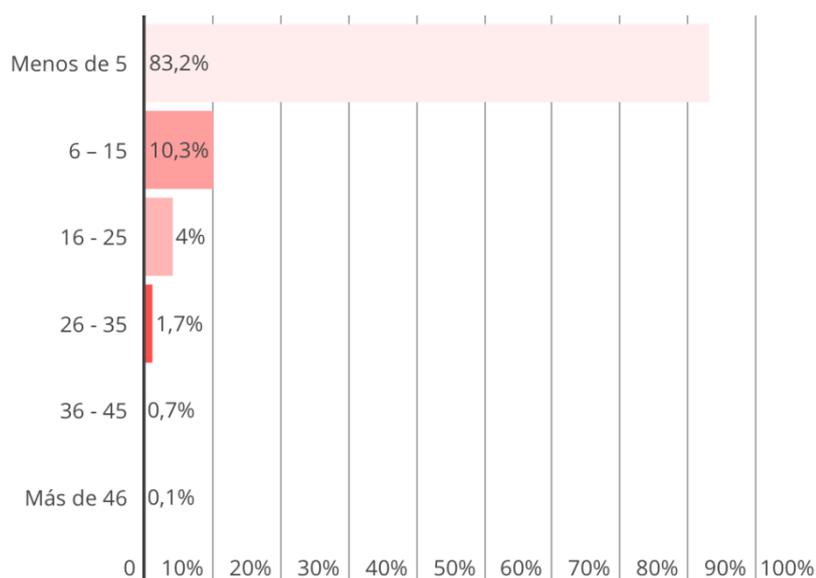


Fig. 29 Años cotizados a la Seguridad Social

Si tenemos en cuenta esa alta cantidad de artistas que cotizan como autónomos y la cruzamos con los datos sobre el número de años de cotización, y comparamos todo ello con la situación del resto de trabajadores autónomos en España respecto a las prestaciones por jubilación, las conclusiones son alarmantes. Partimos de que en España actualmente es necesario tener cotizados, como mínimo, 15 años para recibir la jubilación y dos de esos años deben estar comprendidos entre los últimos 15 años anteriores a la fecha de jubilación. Con este periodo cotizado, el trabajador puede acceder al 50% de la base reguladora, por lo que cuantos más años se hayan cotizado, más alto será el porcentaje a percibir hasta llegar al 100%. Tras la última reforma de 2013, la cantidad mínima de 35 años y nueve meses cotizados, que es la necesaria

en la actualidad, se irá incrementando gradualmente hasta llegar a los 38 años en 2027. En 2015, el periodo necesario para optar a la pensión completa es de 35 años y 9 meses⁷⁸. En el caso de los trabajadores autónomos, no sólo es importante tener en cuenta los años cotizados, sino que el hecho de que el 80% de los autónomos cotizan por la base reguladora mínima, la jubilación que perciban será también mínima⁷⁹. Teniendo en cuenta que de nuestros encuestados, sólo el 10,9% es capaz de cotizar como autónomo todos los meses, y que el 26,6% sólo se permite cotizar cuando tiene ingresos, comprendemos el porqué de esta exigua vinculación con la Seguridad Social en nuestro país, lo que hace difícil asegurar las prestaciones futuras. Por tanto, de los artistas que han participado en nuestro estudio, sólo ese 0,8% que han cotizado hasta ahora por encima de los 35 años tendrán derecho a la prestación por jubilación. Así pues, el grupo de artistas que han respondido a nuestra encuesta y cuyas edades superan los 60 años, tendrán serias dificultades para poder jubilarse como artistas.

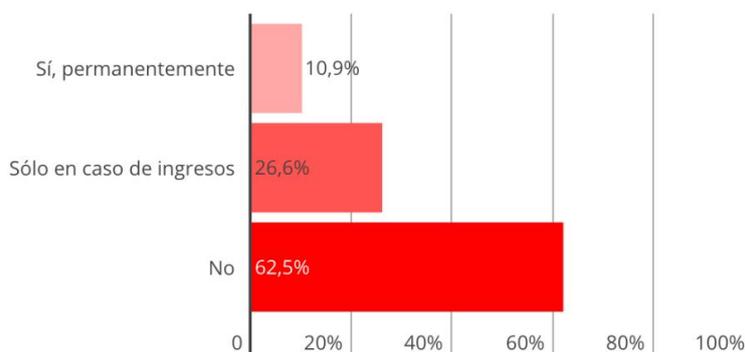


Fig. 30 Artistas que pueden cubrir la cuota de la Seguridad Social con sus ingresos

Resulta sintomático que exista esa enorme mayoría de artistas con tan poco tiempo de cotización a la Seguridad Social, especialmente sabiendo, como veremos más adelante, que la cotización suele ser en muchos casos intermitente, sujeta sólo a la existencia de venta de obras de arte o de otro tipo de ingresos que lo exijan. Por ello, a partir de este dato, hemos profundizado en los distintos perfiles de artistas que se encuentran dentro de este gran grupo, y hemos empezado por determinar los diferentes grupos de edad. Hay dos grupos muy poco representativos como son los menores de 20 años con un 1,4%, que se supone que aún no están plenamente profesionalizados y por tanto no han llegado a esos cinco años de cotización, y por un aún más exiguo grupo de mayores de 70 años que representa el 0,8%, a quienes presuponemos bien una cotización de más años o bien una nula profesionalización, o la imposibilidad de haber generado ingresos a través del arte a pesar de haber continuado su actividad durante todo estos años. Sin duda este dato es un reflejo del grado de entrega que hay por parte de los artistas para seguir con su trabajo a pesar de no poder mantener el arte como medio de subsistencia. Salvo por estos dos grupos más pequeños, los artistas muy jóvenes y los

⁷⁸ Datos sobre prestaciones de jubilación, actualizados en la web del Ministerio de Trabajo y Seguridad Social (Ley 20/2007).

⁷⁹ Dos interesantes artículos de Mapfre en su blog sobre Jubilación y Pensión nos hacen ver detalles de la jubilación de los trabajadores autónomos, y de las dificultades que plantean, tanto dentro del plazo habitual como si se quiere optar a la jubilación anticipada, opción a la que también los autónomos pueden acogerse, pero que plantea a su vez problemas diversos (Mapfre, 2015; Mapfre, s.f.).

más mayores, el resto de grupos de edad está representado de forma muy variada, un 18,8% de artistas en la veintena, un 31,9% en la treintena, un 24,6% entre 40 y 50 años y un 17,4% entre 50 y 60 años, y un último grupo reducido de artistas entre 60 y 70 años que representa el 5% y que podría adscribirse al anteriormente mencionado de mayores de 70. Por tanto, en las edades medias también se observa esta característica general en el sector de baja cotización.

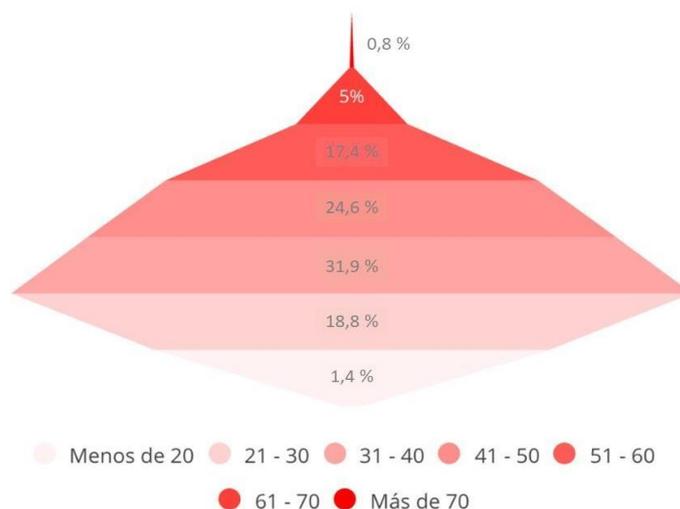


Fig. 31 Edades de los artistas que han cotizado 5 años o menos a la Seguridad Social

También nos parece interesante destacar que, a la vista de los datos y si comparamos los años de cotización a la Seguridad Social en hombre y mujeres, comprobamos que en el caso de las mujeres la tributación es menor y más reciente, el grupo de menos de 5 años aumenta respecto al de los hombres, un 45,7% frente al 37,5% masculino, e igualmente el grupo de mujeres que cotizan desde hace más de 25 años es también inferior al de los hombres.

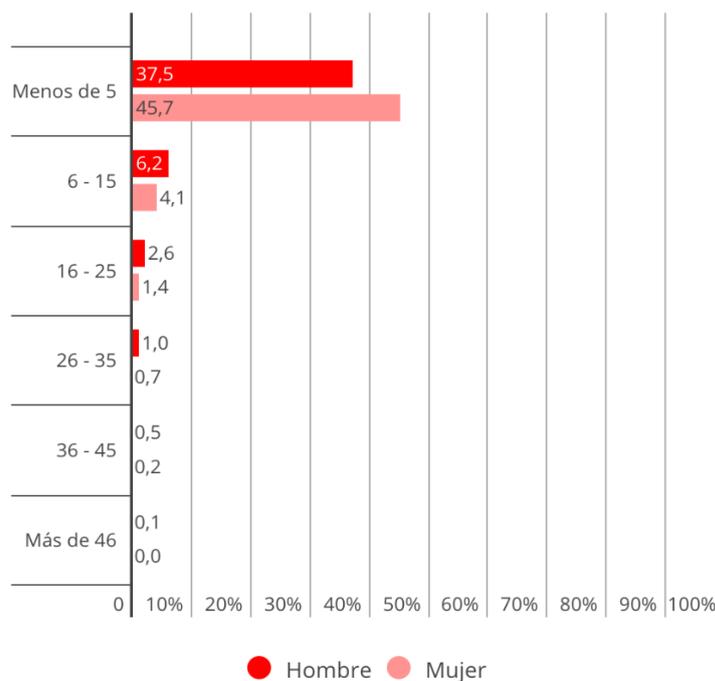


Fig. 32 Años de cotización a la seguridad social por géneros

4.2.2.- La producción artística profesional: diversidad de actividades

Una pregunta clave que nos habría de dar información sobre la percepción de los artistas en cuanto a la relación entre su actividad y el rendimiento resultante de ella se planteaba como “¿qué proporción de tiempo y de ingresos representa su actividad artística?”, pregunta que se desdoblaba en dos, una respecto a la situación anterior a 2008 y otra referida a la actualidad. Esta última correspondencia entre ingresos y tiempo de dedicación es la que más interés plantea para conocer la situación actual de los artistas, sin perder de vista la relación existente entre dicha situación actual y la percibida por los artistas en el periodo anterior de la crisis, y los resultados de esta comparación entre ambos periodos nos han de ayudar a conocer cómo ha evolucionado la situación del sector en los últimos años.

En la actualidad, la gran mayoría de artistas, el 31,9%, declara dedicar mucho tiempo a la producción artística, entre el 75 y el 100% de su jornada laboral. El 29,1% le dedica entre el 50 y el 75%, y el 37,9% tiene una dedicación baja o media, menos de la mitad de su jornada laboral. Sólo el 2,1% de los artistas encuestados han declarado no dedicarse en absoluto a la actividad artística en la actualidad, lo que nos permite considerar que el grado de implicación de nuestros artistas es alto. De hecho, uno de los aspectos que nos permite definir el perfil de artista es su dedicación laboral a esta actividad, y el resultado de la respuesta a esta pregunta en nuestro estudio nos reafirma en tal idea.

Sin embargo, y como hemos mencionado anteriormente, el dato sobre la relación entre tiempo dedicado e ingresos obtenidos vuelve a hablarnos de precariedad y de falta de rendimiento de la producción artística. De ese alto porcentaje de artistas que dedican la mayor parte de su jornada laboral a la creación, el 45,1%, casi la mitad, responde que el rendimiento que percibe por su trabajo es bajo, entre el 0 y el 25%, y un asombroso 28,8% declara no recibir ningunos

ingresos. El 21,4% restante declara que los ingresos por su actividad oscilan entre el 25% y el 100%, pero sólo el 9,4% obtiene un rendimiento alto, entre el 75 y el 100% de sus ingresos. A estos artistas podríamos segmentarlos como aquellos que viven exclusivamente de su producción artística.

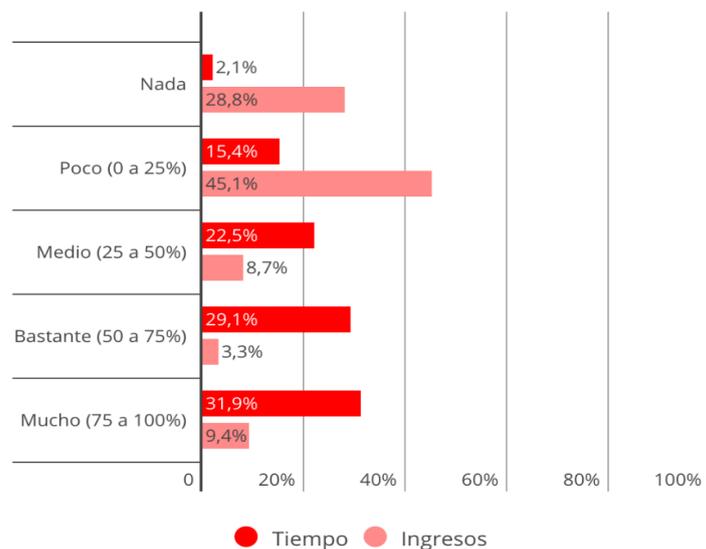
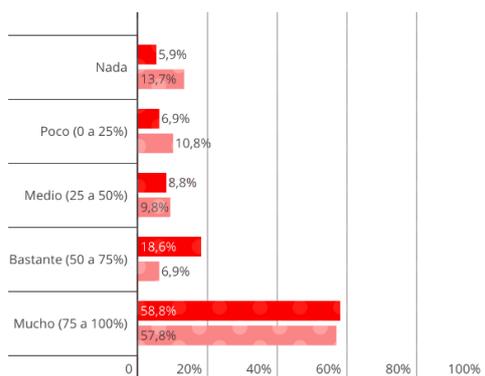


Fig. 33 Proporción de tiempo e ingresos dedicados a la actividad artística en la actualidad

4.2.2.1. Artistas con alto rendimiento de su actividad

Si nos detenemos a analizar este último grupo, podemos seguir extrayendo algunas conclusiones interesantes para nuestro estudio, en especial, podremos conocer algunas particularidades de los artistas que pueden mantenerse en la actualidad exclusivamente del rendimiento de su trabajo como artistas. Una primera conclusión nos la da la relación entre ese alto nivel de ingresos en la actualidad y los que percibían en el periodo anterior a 2008, a lo que la mayoría de los encuestados, el 58,4%, ha respondido de la misma manera respecto al periodo antes de la crisis. Igualmente, analizando la respuesta que este grupo concreto de artistas dio a la pregunta “En sus ingresos anuales totales, ¿qué proporción ocupan los ingresos por actividades artísticas?”, han respondido mayoritariamente con un alto porcentaje, para el 87,3% suponen entre el 80 y el 100% de sus ingresos, y para el 7,8% suponen entre el 60 y el 80%, es decir, para más del 95% de artistas con altos ingresos por actividades artísticas, éstas suponen su fuente principal de ingresos, es decir, su modo de subsistencia. Por tanto, podemos considerar que muchos de los artistas que actualmente viven sólo de sus ingresos por su actividad tenían esta misma situación ya antes de 2008, por lo que cabe esperar que, a pesar de la crisis, han podido mantener una relación estable con el mercado y adaptarse a las nuevas condiciones que éste plantea. Sería, por decirlo mediante un concepto que nos es cercano, un perfil de artista resiliente, que se ha mantenido aún a pesar del menoscabo que la situación del mercado ha dejado sentir en los últimos años en este sector.



● Tiempo ● Ingresos

Fig. 34 Proporción de tiempo e ingresos en artistas con alto nivel de rendimiento en la actualidad

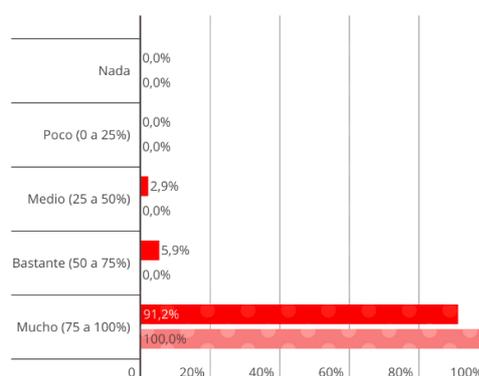


Fig. 35 Proporción de tiempo e ingresos en artistas con alto nivel de rendimiento antes de 2008

Analizando la edad de dicho sector de artistas, los que mantienen altos ingresos tanto en la actualidad como antes de 2008, vemos que el grupo de edad medio, entre 31 y 60 años, es el más numeroso, agrupando un total del 89,1% de artistas de media carrera, a los que hay que añadir un 7,9% de menores de 30 años y un 3% de mayores de 61. En el grupo de artistas con alto rendimiento en el periodo anterior a 2008, la proporción es similar, con un 84% entre 20 y 60 años, pero con alguna salvedad evidente: de nuevo el grupo de artistas más jóvenes menores de 20 años sigue siendo mínimo, sólo el 0,9%, lo que refuerza la idea de que los altos ingresos por la producción artística están por lo general bastante relacionados con el tiempo dedicado a esta actividad y con el grado de reconocimiento del artista en el contexto del arte. Sin embargo, destaca el hecho de que aumenta el grupo de artistas con edades mayores, con un 12,5% entre 61 y 70 años y un 2,6% mayores de 70.

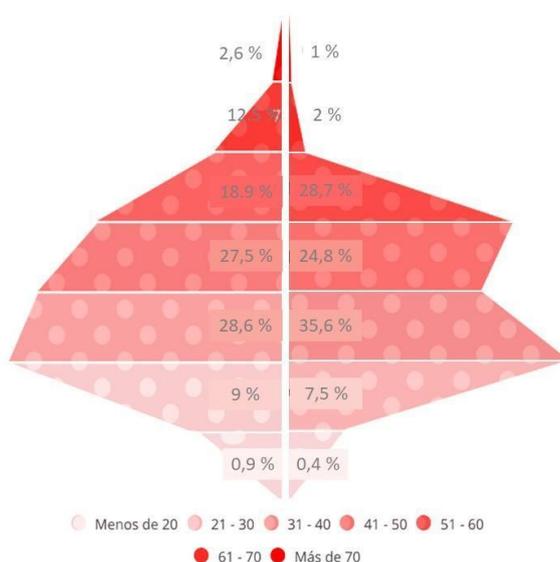


Fig. 36 Rango de edades en artistas con alto rendimiento, antes de 2008 y en la actualidad

La distribución de género en este grupo de artistas con altos ingresos es, sin embargo, llamativa respecto de los datos globales de nuestra encuesta en los que el equilibrio entre hombres y mujeres era la tónica general: en este grupo, por el contrario, hay bastante más presencia masculina, llegando al 63% de hombres frente al 37% de mujeres. También en la creación artística, el desequilibrio en la retribución por género es evidente.

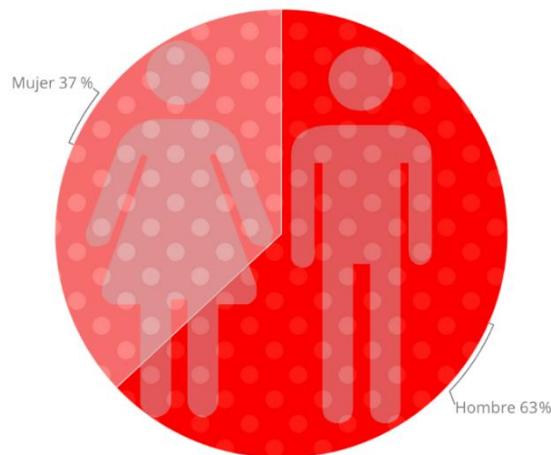


Fig. 37 Distribución de género entre artistas con alto rendimiento

Cuando nos fijamos en los medios artísticos utilizados por este grupo en concreto, encontramos también datos llamativos. Fundamentalmente son los medios que podemos llamar “clásicos” (es decir, pintura, escultura, fotografía, dibujo, grabado) los adoptados por artistas con altos ingresos: el 63,4% son pintores, el 10,9% son fotógrafos, el 9,9% escultores, el 12,9% producen obra sobre papel, y sólo el 3% crea obras de Nuevos Medios, lo que indica claramente que el mercado de los citados medios clásicos es más boyante, o quizá más estable, que el de los medios contemporáneos. Por otra parte, como ya hemos visto al hablar de los datos globales en cuanto a los medios utilizados por nuestros artistas encuestados, es habitual la combinación de dos o más medios (pintura, dibujo y grabado, escultura e instalación, fotografía y videoarte...), con lo que la línea que separa medios clásicos y nuevos medios se desdibuja en ocasiones, y nos encontramos artistas multidisciplinares capaces de expresarse en medios muy diversos.

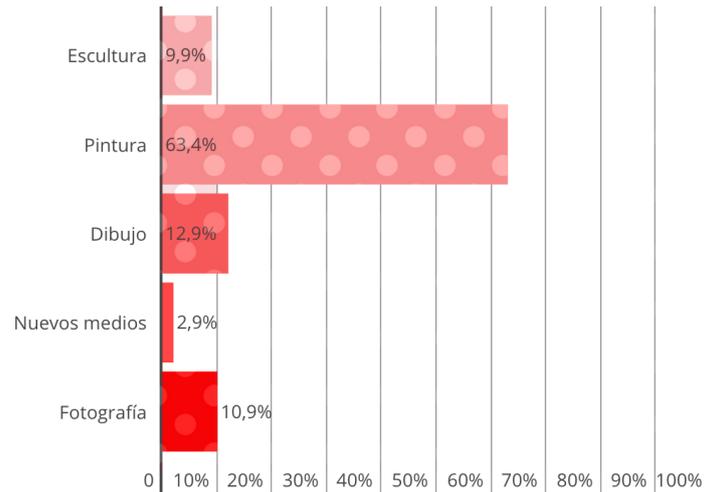


Fig. 38 Medios desarrollados por artistas con alto rendimiento

También hemos analizado la relación de este grupo de artistas en términos de vida familiar o compartida. La proporción de artistas con alto rendimiento que comparten su día a día con familias o con otras personas es más alta que en términos globales, siendo sólo un 11,8% el grupo de artistas que viven solos frente al 16% del común de artistas encuestados. El 87,2% restante comparte con otras personas su vida y, por tanto, los gastos del domicilio habitual. Ante la pregunta sobre qué porcentaje de los gastos comunes de dicho día a día soportan, el resultado es igualmente bastante superior al dato global, con un 24,7% que aporta entre el 80 y el 100% de los gastos comunes, frente al 10,9% del total de nuestros artistas, y con un 36,5% que soporta entre el 40 y el 60%, frente al exiguo 7,5% global. De nuevo, comprobamos que la actividad artística, en un determinado grupo de creadores de nuestro país, aun cuando dicho grupo sea pequeño, puede ser fuente de ingresos suficiente no sólo para el propio artista, sino para mantener la estructura familiar.

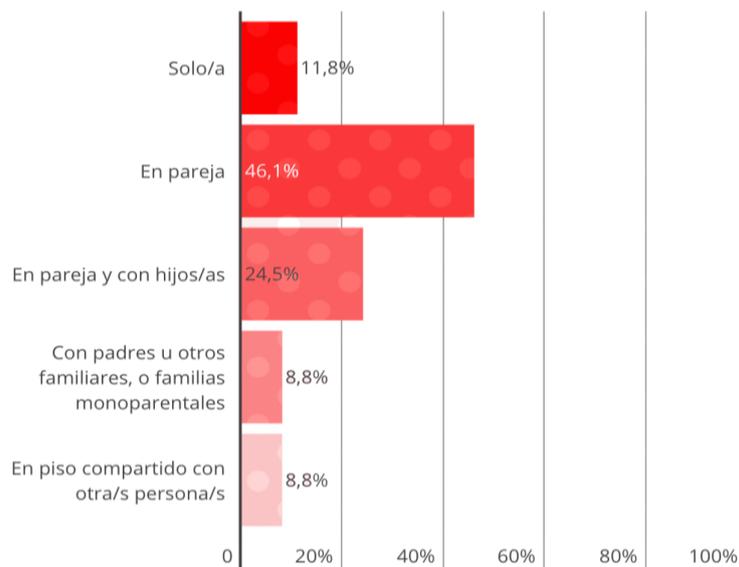


Fig. 39 Fórmulas de residencia adoptadas por artistas con alto rendimiento

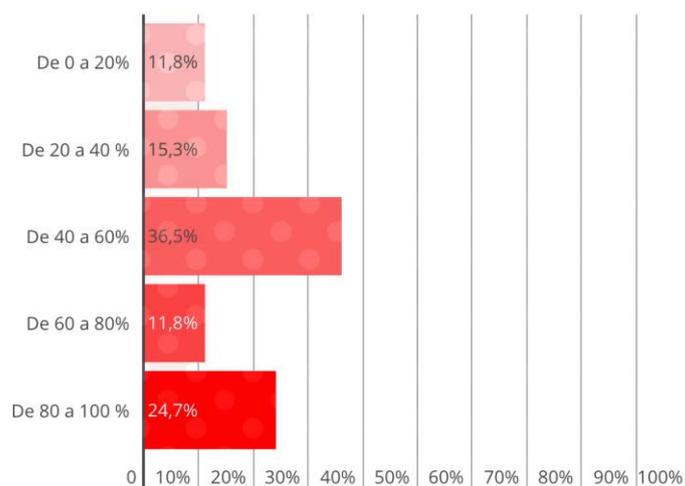


Fig. 40 Porcentaje de ingresos que se aporta a la unidad familiar por artistas con alto rendimiento

La situación fiscal de este grupo de artistas con alto nivel de ingresos también plantea diferencias frente a los datos generales, ya que el número de trabajadores autónomos sube al 66% frente al 31,1% global, y el número de desempleados baja al 21% respecto del 28,8% del total de nuestro estudio. Igualmente sorprende ver que de los trabajadores autónomos de este grupo, el 36'1% está inscrito permanentemente en la Seguridad Social haciendo frente cada mes al pago de la cuota de autónomos, un porcentaje bastante más alto que el 10,9% del total de artistas que podía cubrir dicha cuota de forma continua. Mayor estabilidad laboral, por tanto, se aprecia en este grupo.

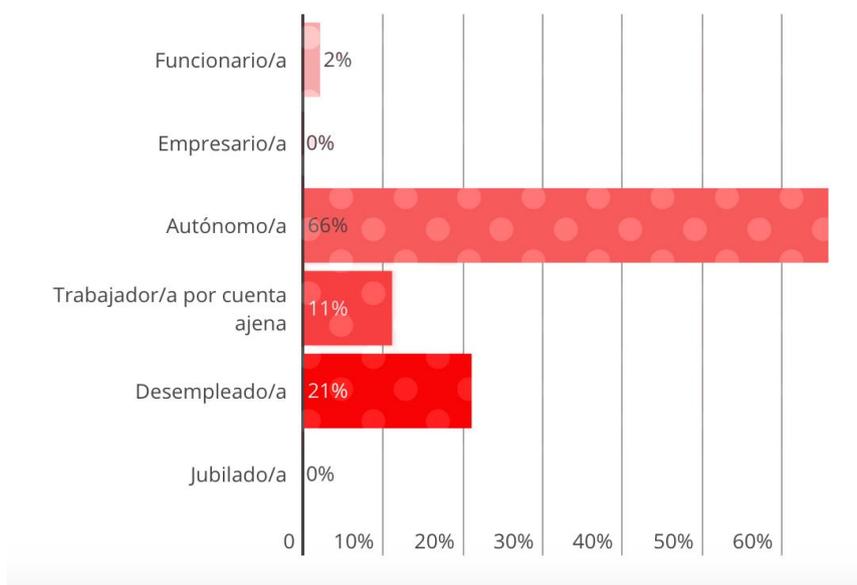


Fig. 41 Situación fiscal de artistas con alto rendimiento

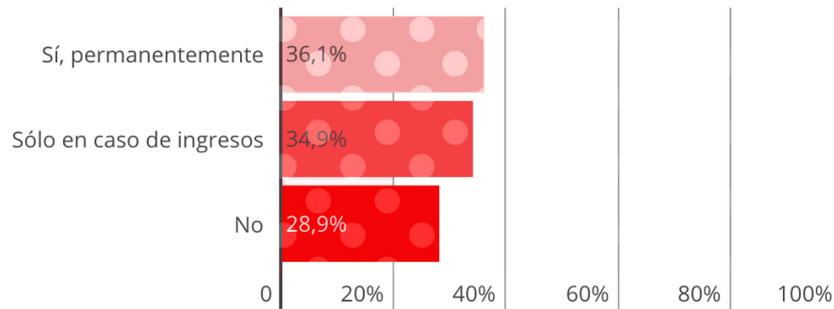


Fig. 42 Capacidad de cubrir la cuota de la Seguridad Social con sus ingresos en artistas con alto rendimiento

Por último, para evaluar dicha situación laboral más favorable entre los artistas con alto rendimiento, analizamos cuántos años han cotizado a la Seguridad Social, y también encontramos datos divergentes. Frente al dato global del 83,2% de artistas que han cotizado por un periodo inferior a 5 años, en nuestro grupo este dato se reduce al 59,8%, y aumenta el grupo de artistas que han cotizado de 6 a 15 años del 10'3% global al 24,5%. Nuevos datos que concuerdan con la edad media de este grupo, más centrada en los artistas de media carrera y consolidados, y que refuerza la idea de una mayor estabilidad laboral, como hemos comentado anteriormente.

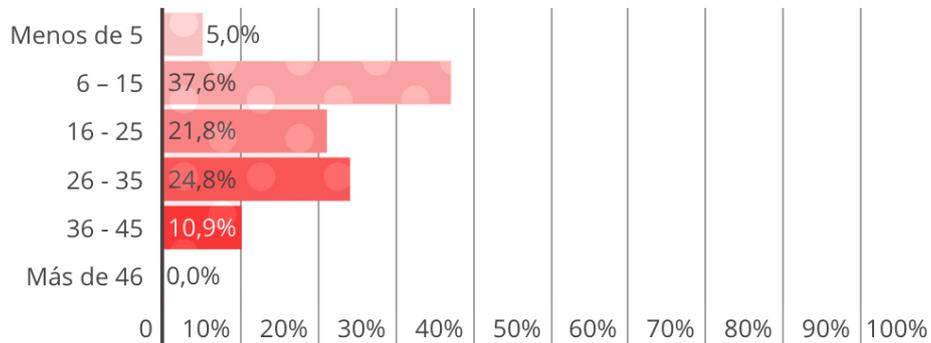


Fig. 43 Número de años dedicados a la actividad artística en artistas con alto rendimiento

4.2.2.2. La relación entre actividad y rendimiento, antes y después de la crisis

Pero volvemos a los datos globales aportados por nuestro estudio, y a la pregunta sobre la relación entre tiempo dedicado a la actividad artística y rendimiento económico de ese trabajo, y analizamos la respuesta de los artistas sobre el periodo anterior a 2008. Los datos recogidos en esta pregunta, como hemos indicado anteriormente, nos hablan de una situación bien distinta a la actual en cuanto al rendimiento del trabajo, pero también nos permite apreciar la implicación de los artistas en su actividad a día de hoy, especialmente la de la nueva generación de artistas “nacidos” como profesionales después de 2008, cuyo conocimiento de la situación es muy distinto al de aquellos artistas con más años de actividad a su espalda.

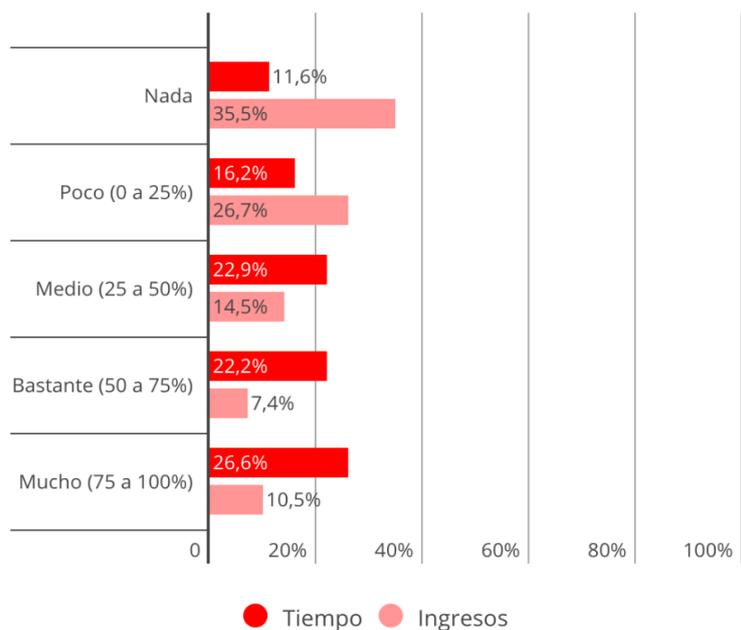


Fig. 44 Proporción de tiempo e ingresos dedicados a la actividad artística antes de 2008

Por tanto, el primer dato que nos llama la atención es que el 11'6% declara que antes de 2008 no dedicaba nada de tiempo a la actividad artística, bastante más alto que el 2,1% de artistas inactivos en la actualidad, lo que se puede equiparar con el grupo de jóvenes artistas en nuestro estudio de ese mismo grupo de edad. De hecho, si analizamos por separado este grupo, vemos que el 33% declara que no dedicaba nada de tiempo al arte antes de 2008, es decir, que un tercio de los artistas más jóvenes encuestados ha empezado su actividad artística después de 2008.

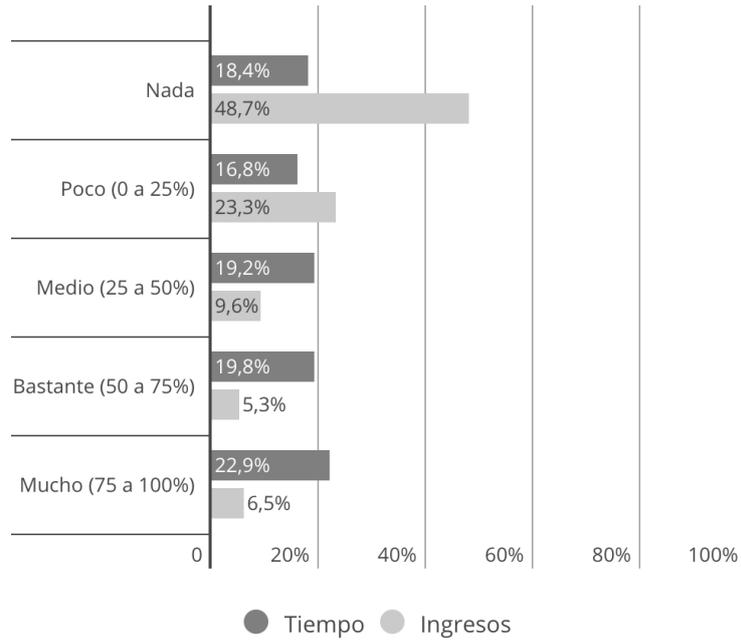


Fig. 45 Artistas menores de 40 años que declaran que antes de 2008 no dedicaban nada de tiempo a la actividad artística

Igualmente, y también se puede relacionar este dato con el grupo de edad más joven, apreciamos que un 37,5% de los artistas de nuestro estudio no percibía ingreso alguno de su actividad, por lo que volvemos a pensar que el rendimiento por su trabajo ha llegado ya en pleno periodo de crisis del mercado. Por ello, no nos sorprende relacionar este dato con el 30,2% de artistas que declaran no percibir ingresos por su actividad a día de hoy. Podemos suponer que algunos de los artistas que antes de 2008 no percibían ingresos, ahora sí los perciben: han crecido personal y profesionalmente, están más profesionalizados, más asentados en el mercado. Ese 30,2% supondría, por tanto, un descenso en la precariedad. Sin embargo, en los datos sobre el momento actual, vemos que una mayoría de los artistas respecto del total, un 47,3%, casi la mitad de los artistas, declaran percibir unos ingresos calificables como bajos, entre 0 y 25%, en relación con el tiempo invertido en su actividad. De nuevo un dato que habla de precariedad y de desequilibrio entre trabajo del artista y su rendimiento económico.

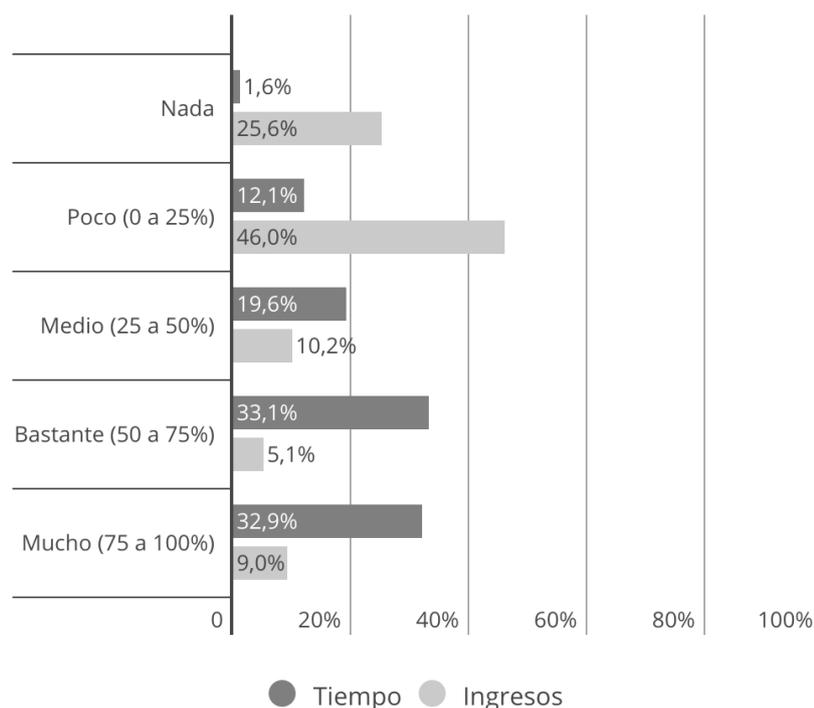


Fig. 46 Artistas menores de 40 años que declaran que antes de 2008 no percibían ninguna retribución por la actividad artística

También hemos considerado necesario valorar en cuáles de las distintas actividades artísticas emplean los creadores su tiempo en la actualidad, y cómo se puede relacionar este dato con el periodo anterior a 2008, lo que nos ofrece una visión de hasta qué punto ha cambiado la propia actividad de los artistas en los últimos años, en cuanto a la necesidad de dedicar parte de la jornada laboral a la gestión, comunicación, etc., labores que en otras circunstancias desarrollaban los galeristas o marchantes de muchos artistas y que actualmente, a tenor de las declaraciones de muchos de los artistas que han participado en nuestro estudio, que comentaremos más adelante⁸⁰, desarrollan ellos mismos.

4.2.3.- La procedencia de los ingresos del artista según las distintas actividades artísticas: evolución antes y después de 2008

Entre las muchas labores relacionadas con la actividad artística que pueden desempeñar los creadores en nuestro país y de las que pueden percibir una retribución, para nuestro estudio hemos creado una serie de grupos que engloban el trabajo del artista en España. Hemos preguntado a nuestros artistas encuestados sobre estas actividades, a fin de definir de forma concreta cómo distribuye el artista su jornada laboral, así como la evolución que ha supuesto en su trabajo la dedicación a cada uno de estos cometidos durante los últimos años. Asimismo,

⁸⁰ La última pregunta de nuestra encuesta dejaba abierta la posibilidad de dejar comentarios libres que nos aportaran un punto de vista más concreto sobre la situación económica y laboral de los artistas en su relación con el mercado. Es sorprendente ver el grado de implicación y compromiso que hemos recibido a través de dichos comentarios que analizaremos más adelante, y que nos permiten conocer casos concretos y, más específicamente, quejas concretas, en muchas ocasiones comunes a numerosos artistas.

hemos preguntado en nuestra encuesta qué porcentaje de los ingresos percibe por cada una de estas actividades, tanto en la actualidad como antes de 2008, datos que nos permitirán evaluar cómo ha cambiado el trabajo del artista a día de hoy, es decir, cuáles son las actividades que ocupan la jornada laboral de nuestros artistas en la actualidad. En términos generales, vemos que, tanto antes de 2008 como hoy en día, la creación artística ocupa la mayor parte del trabajo de nuestros creadores, pero vemos también cómo otras actividades, como la comunicación, difusión, captación de clientes y/o galerías, la venta y gestión comercial de la obra, incluso las enseñanzas artísticas y otras actividades, ocupan igualmente tiempo en la jornada laboral de nuestros artistas. La relación entre el tiempo invertido en estas labores en el momento actual respecto del periodo anterior a 2008 nos puede informar sobre cómo ha evolucionado, como comentábamos anteriormente, el trabajo del artista en términos globales, cómo han ido apareciendo diferentes ocupaciones que requieren la atención del artista, pero también nos informa, y este es un punto clave de nuestro estudio, cómo trabaja el artista joven, cómo distribuye su tiempo el artista que autogestiona su carrera en el momento actual, de cara a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, de cara al mundo globalizado en el que vivimos: cómo trabaja, en definitiva, el artista del siglo XXI. Por tanto, nos resultará útil para esta investigación segmentar claramente los datos aportados ante estas preguntas por artistas de edad superior a 40 años, es decir, artistas en activo durante el periodo anterior a 2008, y artistas jóvenes, menores de 40 años, artistas “nacidos” al mercado del arte durante la actual situación económica.

En el primer grupo de artistas, aquellos con edades superiores a 40 años, vemos cómo la dedicación a la creación artística es prioritaria frente al resto de actividades: mientras que más de la mitad de los artistas ocupa la mayor parte de su jornada laboral en la producción, a las otras actividades relacionadas hay una mayoría de artistas que no les dedican nada o casi nada de tiempo. No obstante, vemos cómo una actividad actualmente tan importante y extendida como es la comunicación y difusión de su obra, apenas desarrollada por este grupo de artistas antes de 2008, empieza a ocupar su tiempo en la actualidad, dado que ahora incluso los artistas ya establecidos en el mercado mantienen abiertos distintos canales personales de comunicación, ya sean las redes sociales, la página web u otras vías, como veremos en el capítulo siguiente. Y sin embargo, en actividades como la venta y gestión comercial de la obra sigue habiendo una alta mayoría de artistas de estas edades, en torno al 30%, que no les dedican prácticamente nada de tiempo. Aumenta ligeramente, sin embargo, el número de artistas que introducen la enseñanza del arte como actividad, lo que nos habla de la búsqueda de ingresos alternativos a la venta de obra, como veremos a continuación.

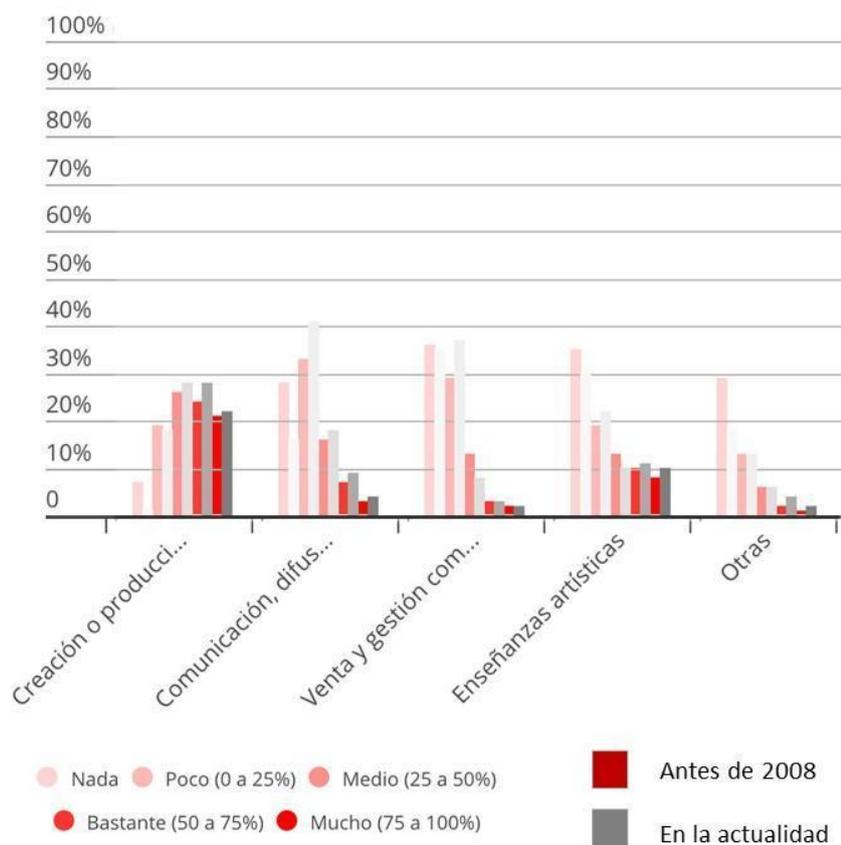


Fig. 47 Dedicación a distintas actividades artísticas en los artistas mayores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad

A partir de estos datos sobre dedicación a distintas actividades artísticas, lo que nos interesa conocer a continuación es qué rendimiento económico se obtiene de cada una de ellas, si la venta de obra de arte sigue manteniéndose como principal fuente de ingresos o si la situación actual, como podríamos prever, ha cambiado en pos de fuentes alternativas. En la actualidad, un masivo 82,8% declara que percibe menos de un 25% por la venta de su obra, y sólo el 12,5% percibe por esta vía más de la mitad de sus ingresos, una cifra inferior al 19,7% de artistas de este grupo de edad que declaran percibir esa misma proporción de ingresos en el periodo anterior a 2008, mientras que la cifra de artistas que percibían mínimos ingresos por la venta de su obra era igualmente más baja, un 62,9% frente al 82,8% que mencionábamos antes. Mientras que antes de 2008 los ingresos de los artistas mayores de 40 años provenían casi a partes iguales de la venta de obra de arte, las enseñanzas artísticas y actividades comisariales, actualmente las enseñanzas artísticas se sitúan como principal fuente de ingresos, seguidas por la venta de obra y las actividades comisariales. Este grupo de artistas registra ingresos en concepto de honorarios de artista y de pago por producción, pero apenas los registra por becas, premios y/o subvenciones, que suelen estar reservadas a artistas más jóvenes.

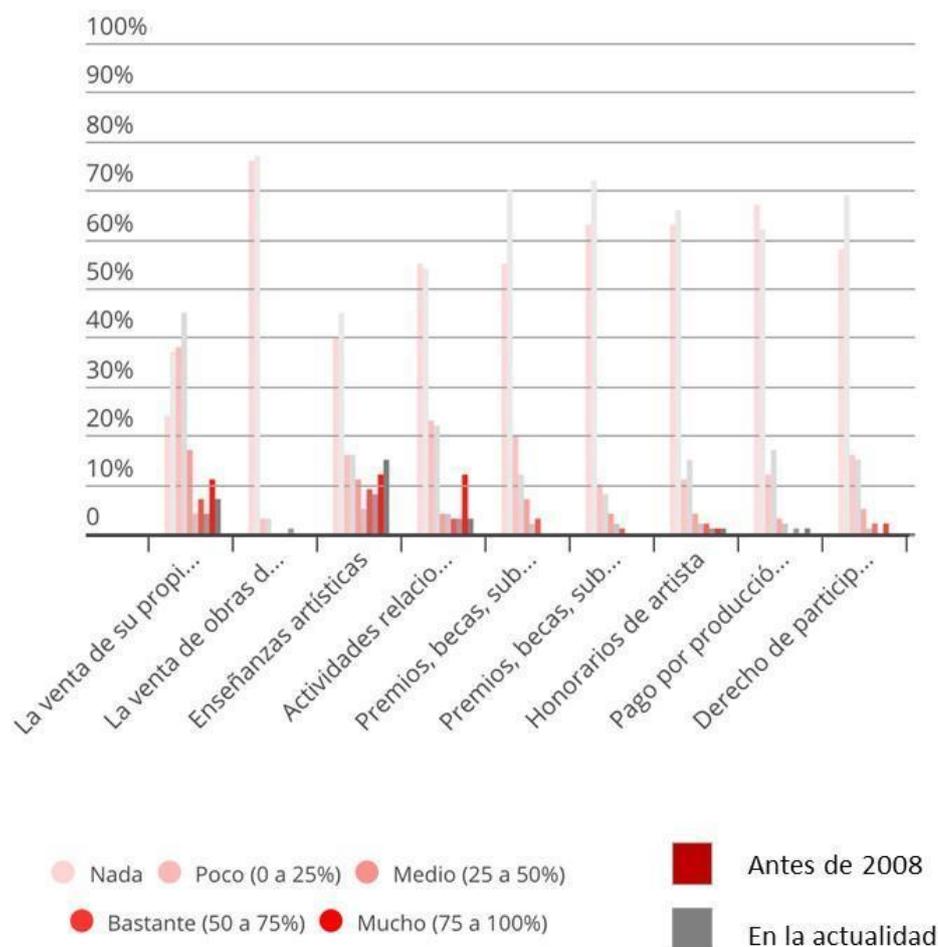


Fig. 48 Retribución por distintas actividades artísticas en los artistas mayores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad

Sin embargo, nos ha sorprendido que los ingresos por derechos de participación, de reproducción, de autor, etc., se han reducido sensiblemente en estos últimos años, según estos datos. De nuevo, la precariedad y las dificultades en el mercado se hacen evidentes en los datos aportados por los artistas en nuestro estudio.

En cuanto a nuestros artistas más jóvenes, aquellos con edades inferiores a los 40 años, sobre quienes presumimos que su actividad en el mercado ha empezado a desarrollarse en los últimos años, dado que presumimos que su actividad en el mercado ha empezado a desarrollarse sobre todo en los últimos años, nos centraremos en analizar principalmente su situación actual, ya que podemos intuir que tanto el tiempo dedicado como los ingresos que podrían percibir por su actividad artística antes de 2008 debían ser escasos. Los datos que fundamentalmente nos resultarán de mayor interés radican en el tipo de actividades por las que estos artistas son retribuidos y cuáles son, en la actualidad, las principales fuentes de ingresos de la nueva generación de creadores en nuestro país.

En primer lugar, la mayor dedicación de tiempo de nuestros jóvenes creadores, igual que en el grupo de más edad, sigue radicando en la producción artística. Tanto antes de 2008 como ahora,

es alto el número de artistas que no dedica nada de su trabajo a la gestión comercial de la obra que produce, siendo los que sí se dedican a la venta entre 2 y 3%. Sin embargo, aumenta el tiempo dedicado a labores de comunicación y difusión, al igual que sube por encima del 10% el número de artistas que se dedican principalmente a la docencia del arte, aunque en ambos periodos es muy alto el porcentaje de jóvenes creadores ajenos al trabajo en la enseñanza artística.

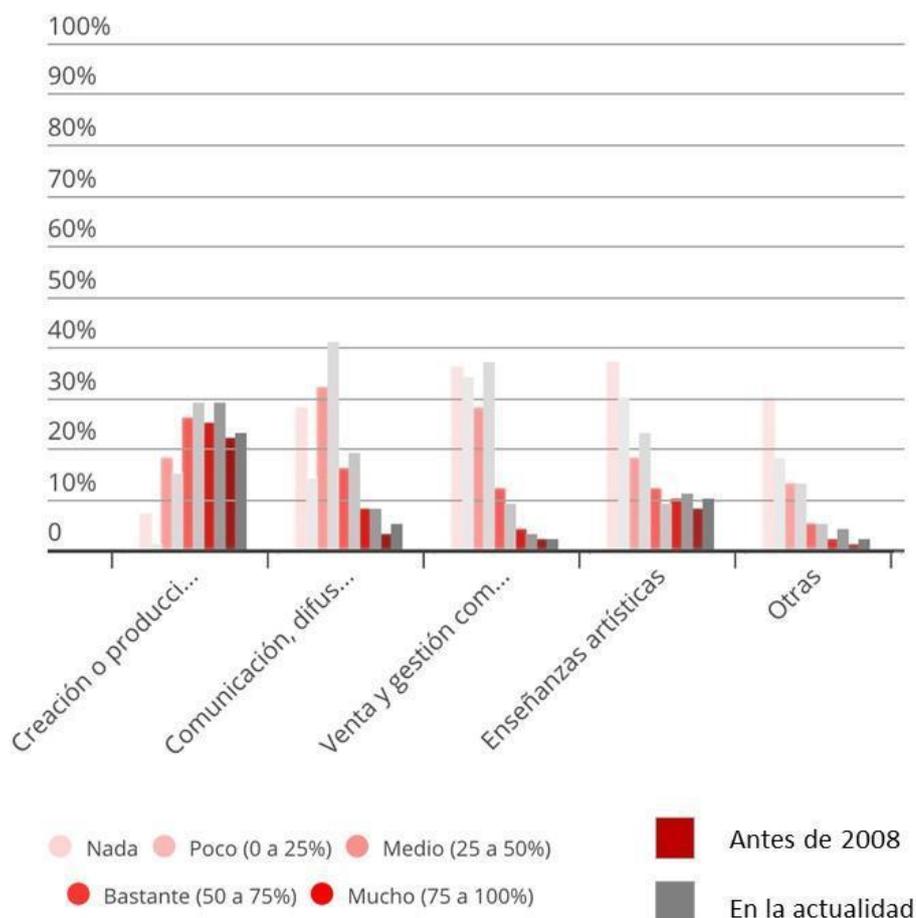


Fig. 49 Dedicación a distintas actividades artísticas en los artistas menores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad

Por lo que respecta a los ingresos de los artista jóvenes respecto de sus diferentes actividades, lo que más nos llama la atención es el alto porcentaje de creadores que, no sólo en el periodo anterior a 2008 como ya estaba previsto, sino también en la actualidad, declara no percibir ningún ingreso por ninguna de las actividades a las que dedica su jornada laboral. Elementos como las becas, premios o subvenciones públicas o privadas que, como hemos comentado antes, están a menudo indicadas para artistas de estas edades, no producen ningún ingreso económico para cerca del 70% de los jóvenes de nuestro estudio. Los pagos por producción u honorarios son, en el mejor de los casos, una fuente exigua y alternativa de ingresos, siempre por debajo del 20%. Sin embargo, hay más de un 15% de artistas de este grupo que vive casi exclusivamente de las enseñanzas artísticas, y un 13,3% cuya principal fuente de ingresos es la

venta de la obra que produce. La retribución por actividades comisariales, crítica o comunicación también repuntan para este grupo de artistas en la actualidad, siendo el 9,8% de ellos los que viven casi exclusivamente de estas labores. En el caso de los derechos de participación, reproducción y otros, si antes del 2008 eran muy limitados, a día de hoy son casi inexistentes.

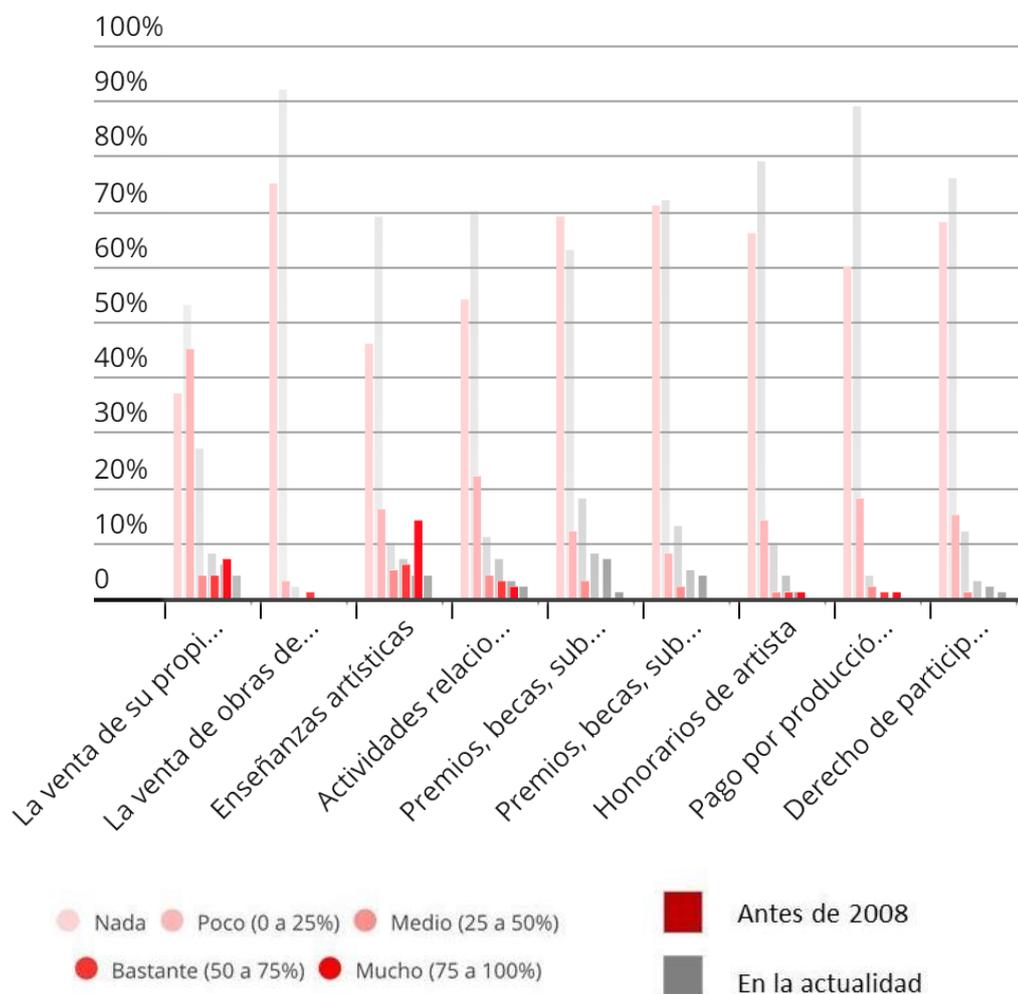


Fig. 50 Retribución por distintas actividades artísticas en los artistas menores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad

4.2.4.- La situación de los artistas en los últimos dos años: exposiciones, ventas, ingresos

Regresamos a los datos generales de nuestro estudio fijándonos en un dato importante, como ya se ha mencionado con anterioridad, para evaluar el grado de actividad profesional de los artistas, como es su presencia en exposiciones. Por ello, para conocer si los artistas encuestados estaban realmente activos en este momento y si su obra se estaba mostrando al público a través de los canales habituales, se les preguntó si había realizado exposiciones durante los últimos dos años, a lo que la respuesta fue masivamente afirmativa, con el 83,9% de artistas activos y exponiendo en la actualidad.

Asociado a este dato, era primordial saber, antes de entrar en el análisis de las relaciones de los artistas con el mercado, en qué tipo de locales se realizaban dichas exposiciones. La posibilidad se abría a distintos tipos de espacios, desde el propio estudio del artista hasta instituciones públicas y museos. Incluso, los artistas participantes en nuestro estudio podían responder con tantos perfiles de espacios como aquellos en los que su obra se hubiera expuesto en los dos últimos años. Así, aproximadamente la mitad de nuestros artistas declararon haber expuesto indistintamente en espacios alternativos, galerías, salas de exposiciones públicas o privadas, o en museos e instituciones públicas. La exposición en el propio estudio del artista, aunque se ha potenciado bastante en los últimos años, con iniciativas que promueven los estudios abiertos como canal para dar a conocer la obra y la figura del artista, se sigue manteniendo en una minoría, con un 12,3% de artistas que utilizan este canal para exponer. No obstante, la asociación de estos dos datos, el mayoritario 83,9% de artistas en activo, y la mitad de artistas exponiendo en locales públicos de diversa índole, ya sea con fines comerciales o meramente expositivos, nos permite de nuevo identificar al perfil de artista que ha participado en nuestro estudio con un perfil puramente profesional

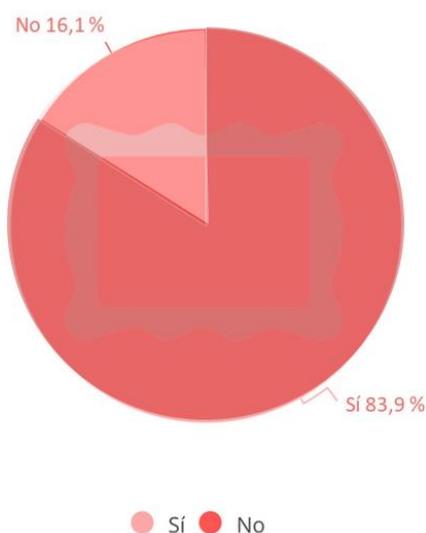


Fig. 51 Porcentaje de artistas que han participado en exposiciones en los dos últimos años

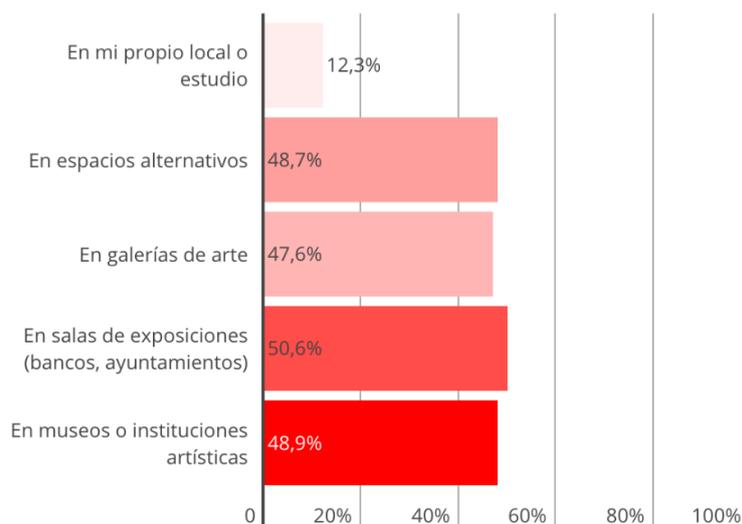


Fig. 52 Tipos de exposiciones realizadas en los dos últimos años

Ahora bien, cuando hemos preguntado si en estas exposiciones se había vendido obra, el 59% ha respondido afirmativamente, por lo que el 41% restante, a pesar de haber expuesto, no ha comercializado su obra mediante dichas exposiciones. Las razones para la no comercialización de la obra son muchas, no necesariamente asociadas a la actual situación económica o al descenso de las ventas en general, sino también a la propia idiosincrasia de los locales expositivos, muchos de los cuales no están abiertos a la transacción comercial, e incluso a la naturaleza de la obra de arte, que en ocasiones no se presta a su comercialización, como algunas instalaciones y proyectos *site specific*. No obstante, es importante destacar que más de la mitad de los artistas encuestados sí declaran haber vendido obra en los últimos dos años. Respecto al precio medio de las obras vendidas, las respuestas han sido tan variopintas que es difícil definir de manera concreta el perfil de los artistas encuestados en este sentido.

Desde valores por debajo de los 100,00 € hasta obras realizadas por colectivos artísticos con precios medios de 30.000 €, la variedad ha sido muy alta, pero destaca el hecho de que la mayoría de los artistas, el 59,2%, vende sus obras por un precio medio inferior a 500,00 €, el 19,8% entre 500,00 y 1.000,00 €, otro 19,6% entre 1.000,00 y 5.000,00 € y tan solo 1,4% tiene precios medios superiores a los 5.000,00 €.

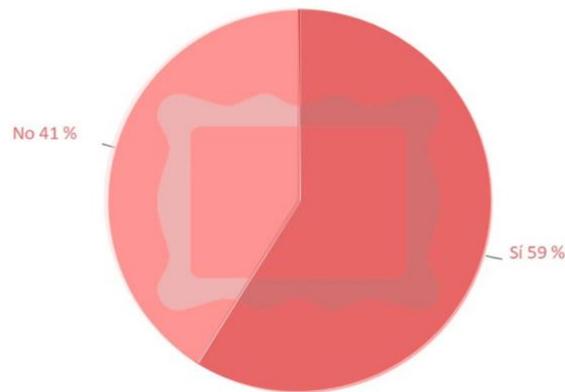


Fig. 53 Porcentaje de artistas que han vendido obras en los dos últimos años



Fig. 54 Precio medio de las obras vendidas

Es interesante en este punto hacer referencia a las notables diferencias existentes entre el mercado y el mercado global del arte, en cuanto a precios de venta de las obras. El último informe de la Dra. Clare McAndrew (2017: 32) pone de manifiesto dichas diferencias de forma clara: mientras el grueso de las obras vendidas en España en el mercado primario se encuentra por debajo de 5.000,00 \$, la media global tiene su nivel más alto entre 5.000,00 y 50.000,00 \$. Hemos de tener en cuenta que, como sabemos, los datos de los informes de Arts Economics se nutren principalmente de las galerías más reconocidas de nuestro país, aquellas que asisten a la feria ARCO y a otras ferias internacionales, que mantienen un nivel de actividad y un volumen de negocio superior a la media, y por tanto precios más altos y acordes al mercado internacional, pero que son una parte reducida del total de las galerías españolas. Por tanto, este dato que ya en el informe de McAndrew es llamativo, sería aún más si se realizara un estudio completo de la actividad de las galerías españolas que incluyese a aquellas no favorecidas con el éxito comercial internacional, que incluyese a las cientos de galerías que no pueden asistir a ARCO ni a otras muchas ferias internacionales, pero que mantienen su actividad viva, su calendario de

exposiciones permanentemente en marcha, abastecen a numerosos coleccionistas y permiten que sus artistas mantengan una actividad más o menos lucrativa, según el éxito que sus exposiciones tengan entre el público de dichas galerías. Como podemos apreciar en los datos aportados por los artistas en nuestro estudio, los precios medios en los que se vende en estas galerías son aún mucho más reducidos.

Si volvemos a analizar el grupo de artistas al que nos hemos referido anteriormente⁸¹, aquellos artistas cuyos ingresos se sitúan en un nivel más alto que la media total, para quienes la actividad artística es su principal medio de vida, y comparamos los precios medios por los que este grupo comercializa sus obras con los datos globales que hemos recogido en nuestro estudio, también podemos ver diferencias. Mientras que la mayor proporción de precios en los datos globales estaba entre 100,00 y 500,00 €, en el grupo al que nos referimos se sitúa en obras de precios entre 1.000,00 y 5.000,00 €, y el sector de obras por encima de los 5.000,00 € sube también del 1,4% que veíamos anteriormente al 6%. Sigue habiendo, no obstante, un importante sector de artistas que venden obras por debajo de los 100,00 €, sector que sube del 17,9% a nivel global al 19,4% en este grupo, por lo que suponemos que, para mantener su nivel de ingresos, el volumen de negocio de dichas obras es bastante alto.

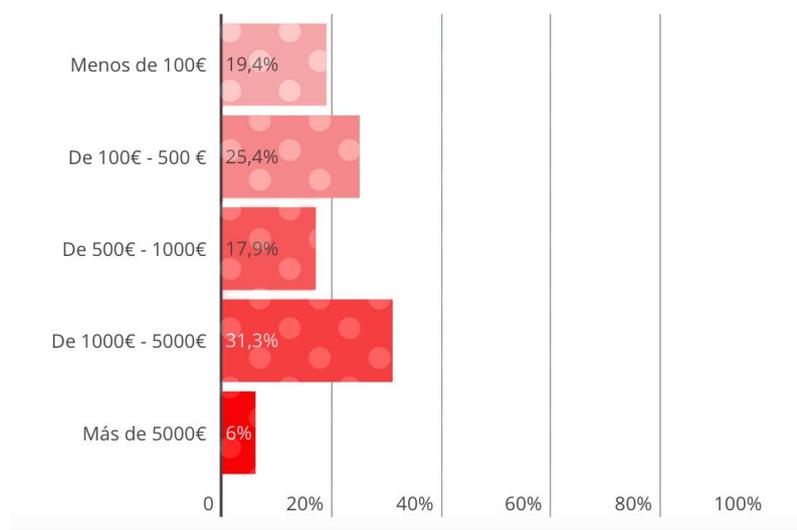


Fig. 55 Precio medio de las obras vendidas por artistas con alto rendimiento

Hay varios hechos destacables que pueden colegirse a partir de los datos aportados por los artistas en relación a los precios medios de sus obras vendidas en la actualidad.

Volvemos a retomar los datos que ofrece la doctora McAndrew (2017) en su último informe, comparando los distintos sectores de nuestro mercado del arte, declara la autora que "las galerías en el mercado contemporáneo presentaron los precios medios más bajos de todos los sectores de bellas artes, en 2016" (p. 49 y ss.). El 68% de las galerías de nuestro país vende generalmente obras por debajo de los 3.000,00 €, el 29% entre 3.000,00 y 50.000,00 € y sólo el 2% entre 50.000,00 y 200.000,00 €. Los valores manifestados por los artistas en nuestro estudio, por tanto, no nos sorprenden. Igualmente, cabe resaltar que, si extrapolamos el grupo de

⁸¹ Ver capítulo 6.2.2.1.

artistas cuyos precios medios se sitúan por encima de los 1.000,00 €, comprobamos que el 64,8% mantiene relaciones estables con galerías, dato que resulta llamativo ya que, como veremos a continuación, entre el total de nuestros artistas encuestados, sólo el 31,8% declara trabajar de forma estable con galerías o marchantes. El hecho de que los precios medios de los artistas vinculados a galerías sean superiores a aquellos de artistas independientes puede ser una de las razones de que, y esto es un tema que comentaremos ampliamente más adelante, la tónica general de los artistas de nuestro estudio señala que existe una clara preferencia a mantener galerías de referencia en las que exponer y comercializar las obras, lo que supone mantener ingresos constantes mediante la venta de obra artística en galerías, frente a los canales de venta y exposición independientes o alternativos.

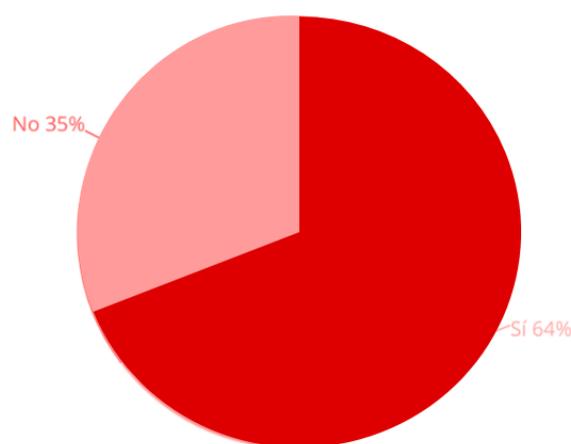


Fig. 56 Artistas cuyo facturación media está por encima de los 1.000,00 € que mantienen relaciones estables con galerías

Destaca también el hecho de que, entre este grupo de artistas con precios medios más altos y habitualmente más relacionados con galerías, el porcentaje de ellos cuyos ingresos por su actividad artística suponen entre el 80 y el 100%, es decir, aquellos artistas que viven exclusivamente del arte, es también superior al porcentaje global que hemos visto en el capítulo anterior, siendo un cuarto de este grupo, el 25,6%, los creadores para quienes los ingresos que proporciona su actividad están entre ese 80 y 100% mencionado, frente al 14,7% del total de artistas encuestados. Por tanto, la relación entre la vinculación de los artistas y las galerías, el nivel medio de precios más elevado y la posibilidad de sobrevivir de la propia actividad artística son factores que están muy relacionados y que influyen decisivamente en la supervivencia del artista en el sector del arte.

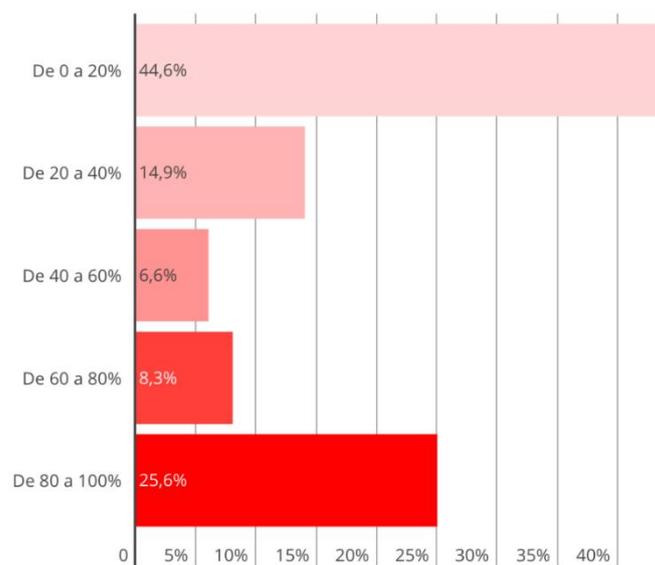


Fig. 57 Porcentaje de ingresos por actividad artística en artistas con facturación media está por encima de los 1.000,00 €

4.3.- La relación de los artistas españoles con el mercado del arte

4.3.1. Artistas y galerías: formas básicas de vinculación

Dentro de los objetivos de nuestra investigación está, como ya hemos comentado anteriormente, el análisis y valoración de los cambios que se están detectando en el mercado español del arte desde 2008 que afectan no sólo a los agentes comerciales, a galerías y marchantes, sino fundamentalmente a los propios artistas, proveedores del mercado y por lo tanto principal nodo en esta red de conexiones. No nos referimos solamente al descenso en la cuota de mercado, en las cifras generales de ventas, aunque este factor es determinante, sino que nos interesa sobre todo analizar cuáles son los cambios que se pueden percibir en este periodo en cuanto a las relaciones entre los artistas y los distintos agentes del mercado. Dichos cambios han afectado de forma significativa a las galerías de arte, como hemos apreciado en los últimos años⁸², provocando el cierre de muchas de ellas y en otras la modificación de su modelo de negocio para poder seguir manteniendo un nicho de mercado que las permita mantenerse activas. Ello sin duda supone que las circunstancias en las que se establecen las distintas relaciones entre galeristas y artistas también se ven modificadas, pero también supone que los propios artistas establecen nuevas formas de gestionar sus carreras al margen de los agentes del mercado, lo que permite distinguir cómo es el artista de hoy, que incorpora cualidades, habilidades, comportamientos, conocimientos, competencias necesarias para los artistas en el momento actual que les permitan sobrevivir en las nuevas circunstancias. Los cambios económicos, sociales o tecnológicos fuerzan a una necesaria adaptación por parte del artista y hacen que desarrolle otras funciones que no son las de la creación artística, adecuándose no solamente a las nuevas circunstancias económicas, sino a los nuevos canales de comunicación y distribución y a nuevas estrategias de incursión en el mercado. Somos conscientes de que un estudio pormenorizado de cómo trabajan actualmente los galeristas con sus artistas nos aportaría información muy valiosa para comprender esta situación y la evolución por la que está atravesando nuestro mercado, y posiblemente para aventurar los cambios que nos depara el futuro y prepararnos mejor por el bien del mercado español.

Por ello, para delimitar cómo son las actuales relaciones entre los artistas españoles y nuestro mercado del arte, es imprescindible definir cuáles y cuántos de los artistas que han participado en nuestro estudio mantienen relaciones estables con galerías desde 2008, habida cuenta de que en los años posteriores a éste, el llamativo cierre de galerías supuso el hecho de que numerosos artistas perdieron sus centros de referencia en el mercado y tuvieron que reanudar relaciones con otras galerías, ya fuera preexistentes o nuevas, con la consiguiente necesidad de reestructurar sus carreras en muchos casos e incluso reubicar sus objetivos y rediseñar sus estrategias. Ante esa pregunta, sólo el 31,8% de nuestros artistas encuestados respondieron que sí mantenían relaciones estables, lo cual no quiere decir que el 68,1% restante se mantenga al margen de las galerías y otros agentes del mercado, sino que su relación con ellas es esporádica, sujeta a determinadas acciones (exposiciones individuales o colectivas puntuales, adquisición o encargo de obra, venta de obra en depósito, etc.) que han podido tener lugar durante los últimos años. Las siguientes preguntas, por tanto, iban dedicadas a ese grupo del 31,8% de artistas vinculado de forma estable con galerías desde antes de 2008, y abundaban en el tipo de relación

⁸² Nuestras ponencias presentadas en 2014 y 2015 y anteriormente mencionadas que abordan algunas de estas cuestiones.

que habitualmente se establece entre artistas y galerías o marchantes, por lo que este primer dato era fundamental para poder segmentar a continuación la evolución de dichas relaciones entre el grupo de artistas que mantienen vínculos estables con galerías desde 2008.

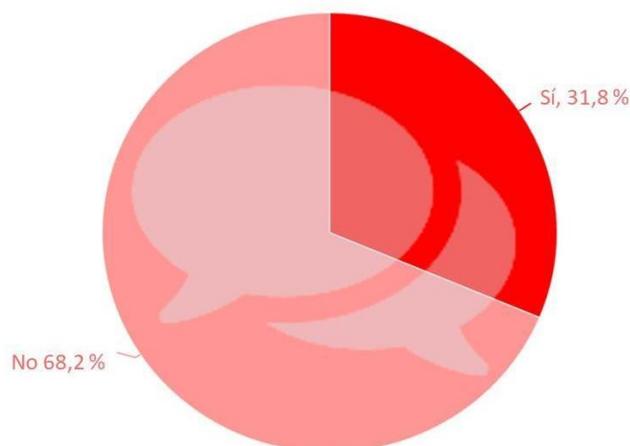


Fig. 58 Porcentaje de artistas que mantienen relaciones estables con galerías o marchantes

4.3.2. Evolución de las formas contractuales desde 2008

Uno de los principales indicadores que determina la relación entre artistas y galerías es la existencia de contratos que rijan dicha relación⁸³. Cuando hablamos de contratos nos referimos a toda la variedad de formatos contractuales que indiquen en qué circunstancias y con qué fines se establece el vínculo entre artistas y galerías, desde un recibo de depósito a la entrega de una obra, que se considera en sí mismo un documento contractual cuando especifica datos completos tanto de la galería y el artista como de la obra depositada, las condiciones de venta, precios netos y brutos o comisiones, descuentos posibles y fecha de permanencia, hasta los más sofisticados contratos de representación en exclusiva o de cesión de derechos. Hemos de tener en cuenta que todos los estamentos públicos y privados que sirven como interlocutores entre los creadores y el resto de la sociedad, tanto con instituciones y empresas como con coleccionistas o con el propio público, insisten en la necesidad de formalizar mediante contrato las condiciones en las que un artista establece un acuerdo con una empresa o institución⁸⁴ si bien, como veremos a continuación, esta medida dista mucho de estar generalizada. Sólo el 16,3% de los artistas que han respondido a nuestra encuesta declara mantener una relación contractual por escrito con su galería o galerías, por lo que el 83,7% está sujeta a acuerdos

⁸³ Sobre el tema de los contratos con galerías de arte, sobre su pertinencia, utilidad y necesidad, y sobre lo escasas que siguen siendo estas formas de relación entre artistas y galeristas, hemos dado amplia información en el capítulo 3 de este trabajo.

⁸⁴ Tanto el Estatuto del Artista y del Creador de 2012, como el Código Deontológico del Instituto de Arte Contemporáneo de 2011, como el Manual de Buenas Prácticas Profesionales en las Artes Visuales de la UAAV de 2008, mencionan expresamente la necesidad de redactar contratos que vinculen a las partes que entran en relación, que contengan tanto deberes como derechos de ambas partes y que planteen ante qué instancias habrán de dirimirse los posibles conflictos que entrañe un incumplimiento de las mismas. Modelos de los distintos tipos de contratos están a disposición tanto de artistas como de empresas en numerosas webs, y existen canales de asesoramiento especializado, por lo que el acceso a este tipo de regulación debería estar más generalizado de lo que está en la actualidad.

verbales, con todo lo que ello supone, como forma habitual de relación entre artistas y galerías en nuestro país. La apreciación por parte de numerosos galeristas y, por supuesto, de artistas es que la relación que se mantenga entre ambos debe estar fundamentada en la confianza mutua, lo que hace innecesaria la firma de un contrato. Independientemente de la redacción y firma de un contrato o de que el acuerdo sea verbal, existen pautas profesionales en las que la claridad, la mutua confianza y el cumplimiento de los acuerdos son ejes básicos para el correcto funcionamiento en cualquier sector.

En cuanto a qué tipo de contratos se suelen firmar con las galerías con las que trabajan, el más habitual y, como hemos dicho antes, la más básica forma contractual que puede establecerse, es el albarán o recibo de depósito, que el 69,3% de nuestros artistas reconoce firmar, seguido de contratos por exposición, por encargo de obra y por representación en exclusiva, aunque en porcentajes muy inferiores, y con un mínimo 5,9% que declara mantener contratos de cesión de derechos. Podemos constatar, por tanto, que los acuerdos contractuales no están extendidos ni generalizados en nuestro sector.

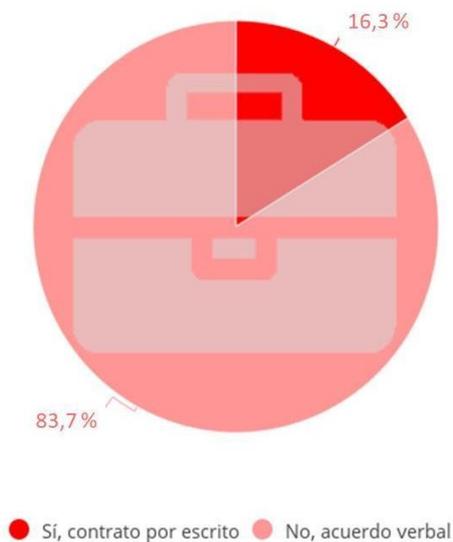


Fig. 59 Porcentaje de artistas que mantienen relaciones estables con galerías o marchantes y están sujetos a contrato escrito con galerías o marchantes desde 2008

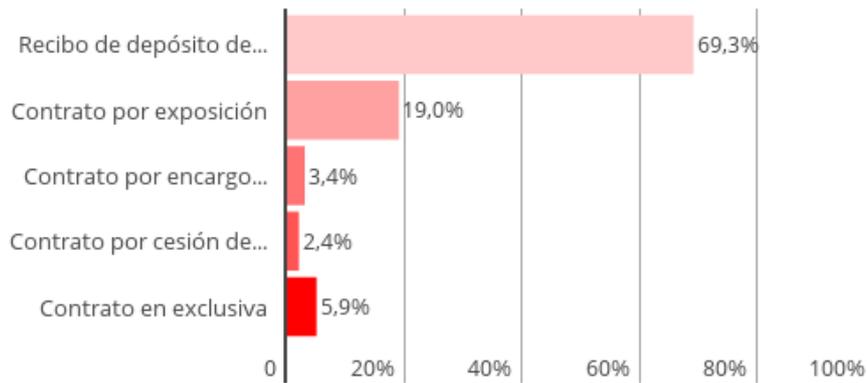


Fig. 60 Tipos de contratos que establecen galerías o marchantes con artistas

Preguntados sobre cómo son retribuidos por sus galerías de referencia, los artistas respondieron masivamente que tras la venta de la obra, son un 98,7%, siendo mínimo el porcentaje de artistas que cobran un tanto por ciento mensual o que reciben un anticipo a la entrega de la obra a su galería. Es sorprendente cómo, en los comentarios aportados en esta pregunta de nuestra encuesta, muchos artistas se quejan de la dificultad en el cobro de la obra vendida, lo que dificulta mantener una cierta periodicidad en los ingresos y, por tanto, disminuye el nivel de seguridad de los artistas y de confianza en la posibilidad de mantenerse mediante esta fuente económica.

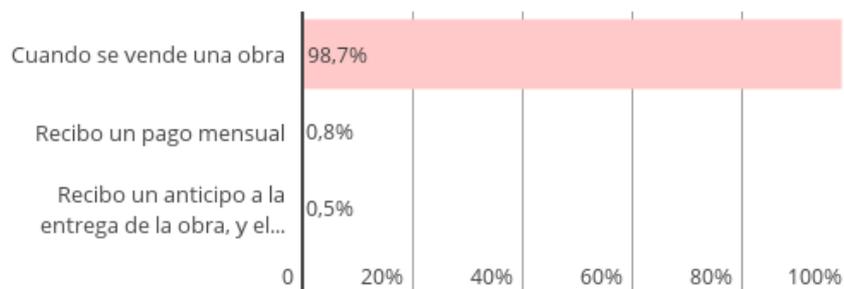


Fig. 61 Formas de retribuir a los artistas por ventas en galería

4.3.3. Evolución de la actividad en las galerías respecto de sus artistas

Hasta el momento, nuestra investigación nos ha aportado datos muy interesantes sobre la actual situación de los artistas respecto del mercado español y sobre la evolución que las relaciones entre artistas y agentes del mercado están dejando notar en la actualidad. Como ya hemos manifestado, los cambios no sólo afectan a los artistas, sino también muy profundamente a las galerías, cuyo modelo de negocio en ocasiones ha debido ser reorientado para mantener su propia actividad. Por ello, hemos querido ahondar en varios aspectos que caracterizan la labor de representación que las galerías de arte llevan a cabo para con sus artistas, tanto en el momento actual como respecto del periodo anterior a 2008, para poder

determinar qué cambios ha experimentado el desempeño de los artistas inmersos en el mercado.

Una de las labores que definen el trabajo del galerista de arte es la promoción de sus artistas. Más allá de la comercialización y la búsqueda de mercado para su obra, la difusión y comunicación como herramientas para dar a conocer al artista entre instituciones, museos, críticos, comisarios y otras galerías para que puedan crecer en su carrera es uno de los fundamentos que dan sentido a la galería de arte. El criterio de selección del galerista, permanentemente en busca de nuevos valores para su espacio, supone hoy en día uno de los primeros filtros por los que pasa el artista joven, y el hecho de que la relación entre ambos se mantenga en el tiempo demuestra confianza en el trabajo conjunto, así como un proyecto de futuro común. Por ello, no nos sorprende ver, entre los datos de nuestro estudio, que en la actualidad el grado de implicación común en dichas labores de comunicación y difusión es mayor que en el periodo anterior a 2008, y especialmente ahora que tanto unos como otros están inmersos en la comunicación online, estas labores se comparten entre artistas y galerías en grado más alto.

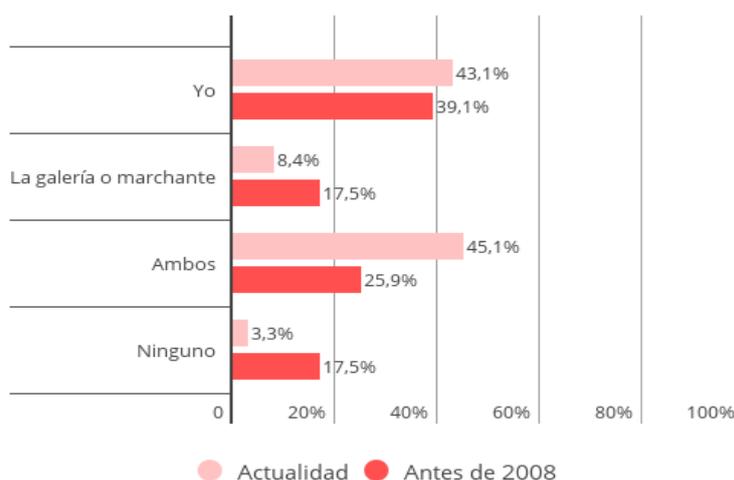


Fig. 62 Reparto entre artista y galería en las tareas de comunicación y difusión

Sigue siendo sobresaliente, no obstante, el número de artistas que mantiene, tanto antes como ahora, el control de la comunicación de sus actividades, pero en la actualidad, entre los artistas vinculados a galerías de arte, es más alto el porcentaje que ha respondido que la labor de comunicación se realiza de forma conjunta.

También sobresale el dato de que en el momento actual ha descendido el número de galerías que gestionan de forma independiente la maquetación y producción de catálogos y/o invitaciones para sus exposiciones, y aumenta la gestión compartida entre artistas y galerías. Es cierto que la producción de catálogos en papel y de dossieres de prensa, práctica habitual y de alto coste hasta inicios del 2000, ha desaparecido de la mayoría de las galerías españolas, dejando paso al formato digital en folletos, catálogos, prensa, invitaciones, etc., y reduciendo la impresión a hojas de sala casi exclusivamente, y a material visual de apoyo para la asistencia a ferias.

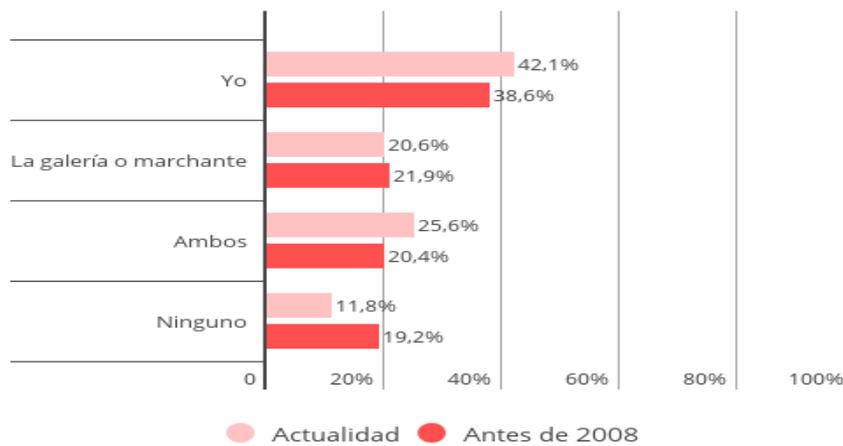


Fig. 63 Reparto entre artista y galería en las tareas de maquetación y producción de catálogos e invitaciones

Es significativo el dato de que la producción de la obra, tanto original como múltiple, sigue recayendo mayoritariamente en el artista, si bien antes del 2008 era más alto el porcentaje de galerías que asumían dicha labor, ya fuera de forma independiente como compartida con el artista. En nuestro país, el artista sigue siendo en su mayor medida, tanto en relación a la fuerza de trabajo como en los costes que ello supone, quien soporta la producción artística, quien abastece a galerías, así como a centros de arte, instituciones y otros espacios expositivos, de la obra de arte que mantiene su actividad, aún a riesgo de no ser siempre retribuido por ello o de no rentabilizar el trabajo realizado y el coste invertido en la producción.

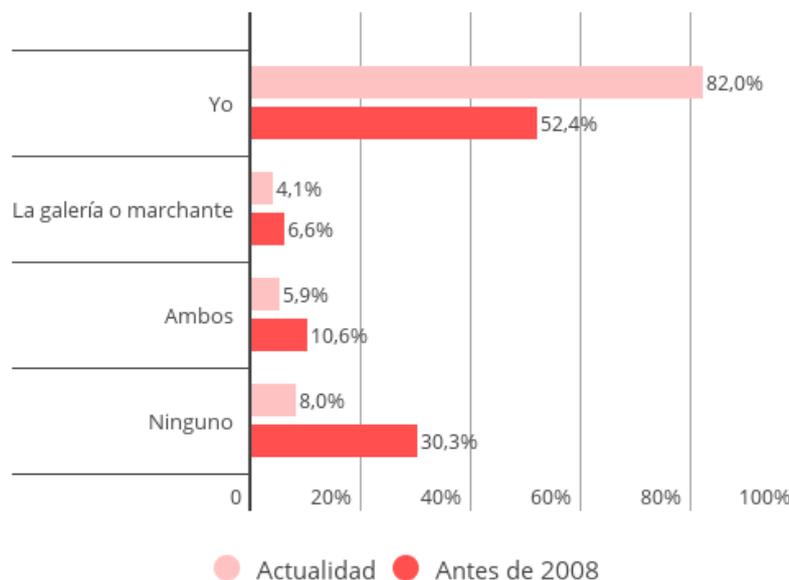


Fig. 64 Reparto entre artista y galería en las tareas de producción de la obra, tanto original como múltiple

En el caso de embalaje y envío de la obra vendida, los datos varían poco entre ambos periodos analizados. El alto el porcentaje de artistas que se hacen cargo personalmente de ello, pero

también hay un alto número de galerías que lo gestionan directamente desde su espacio, y ocasiones en las que son tanto galeristas como artistas quienes realizan esta labor. Entendemos que los datos que nuestros artistas han aportado respondiendo “ninguno”, tanto en esta pregunta como en las otras relacionadas con la relación de artistas y galerías, se asociarían con dos opciones concretas, artistas jóvenes que en el periodo anterior a 2008 no producían ni vendían arte en galerías, o artistas que han visto reducirse su actividad comercial en galerías en los últimos años, si bien siguen manteniendo relación con ellas y exponen con mayor o menor frecuencia.

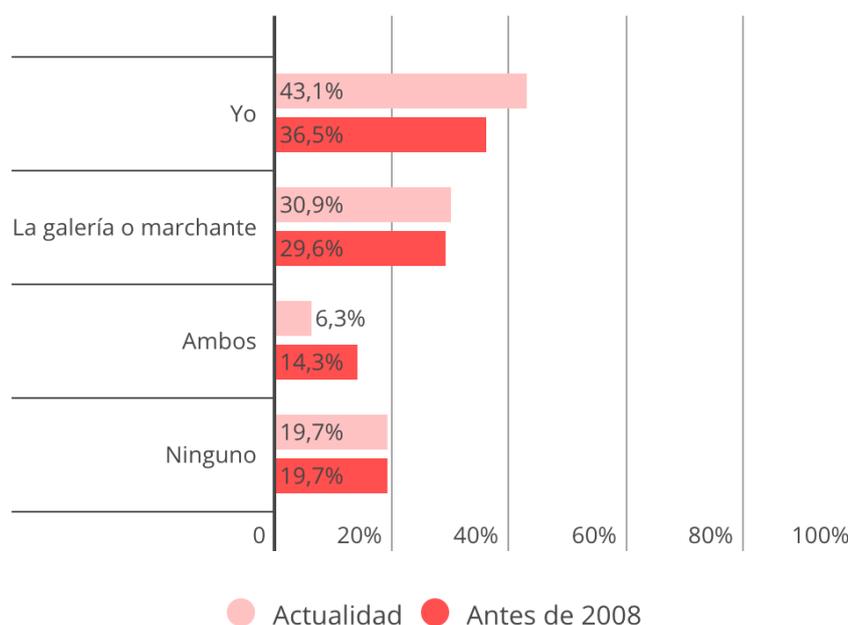


Fig. 65 Reparto entre artista y galería en las tareas de embalaje y envío de la obra vendida

Un dato interesante es en quién recae la facturación de la obra vendida en galería. Por lo general, como vemos a tenor de los datos aportados a nuestro estudio, es mayoritariamente el galerista quien factura la obra vendida en su espacio, sin embargo nos sorprende ver cómo el número de artistas que facturan personalmente es aún bastante alto, pero no ha aumentado en los últimos años gracias a la modificación del IVA de Enero de 2014, como quizá cabría esperar.

Sabemos que la forma de facturar la obra vendida no está regularizada en todas las galerías, ya que depende de la figura mediante la cual la galería factura, ya sea como propietaria de la obra tras habérsela adquirido al artista, o ya sea como intermediaria o comisionista⁸⁵.

⁸⁵ Sobre el tema del IVA, como ya hemos comentado anteriormente, se ha escrito mucho desde la reforma del año 2014, y aún hay posturas encontradas, falta de consenso entre galeristas y cierta desinformación en el sector. Desde las primeras informaciones que hubo en su día, a pocas semanas de celebrarse la edición de ARCO y resto de ferias madrileñas de ese año, como la de ABC (Pulido, 2014) hasta nuestros días, sigue sin haber una voz común que hable por parte del mercado español sobre cómo se está afrontando este tema. El pasado mes de Junio, durante la feria de ArtBasel, un artículo de SwissInfo con entrevista al director español de la galería Thaddaeus Ropac recordaba las diferencias internacionales en la aplicación del IVA, que afectan al mercado español (Carrizo Couto, 2016).

Como hemos indicado recientemente, conocer de primera mano cómo se está afrontando esta problemática por parte de los galeristas nos permitiría comprenderla mejor en toda su magnitud. No obstante, como vemos en los datos de nuestro estudio, la venta de obra en galería supone que sea principalmente ésta quien gestione la facturación de la obra.

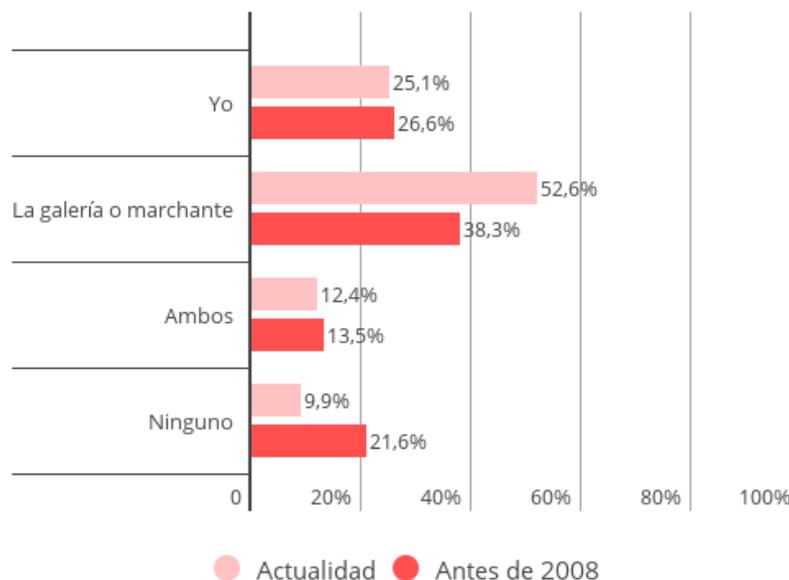


Fig. 66 Reparto entre artista y galería en las tareas de facturación al cliente

Un aspecto puramente administrativo es el de la importación y exportación de obras de arte, aspecto que tiene mucho que ver tanto con la asistencia a ferias fuera de nuestro país así como con el mercado internacional en el que galerías y artistas están cada vez más inmersos, hecho al que contribuye la globalización que la comunicación online cada vez más extendida aplican todos los agentes del mercado, incluidos los artistas. Aumenta el porcentaje de galerías que se encargan de la gestión de estos trámites en los últimos años, y la de artistas que lo hacen de forma independiente, y es muy limitado el caso de la gestión conjunta. Además, sigue siendo llamativa la respuesta de “ninguno” procedente de artistas ajenos al mercado internacional, aunque también este dato ha disminuido ligeramente.

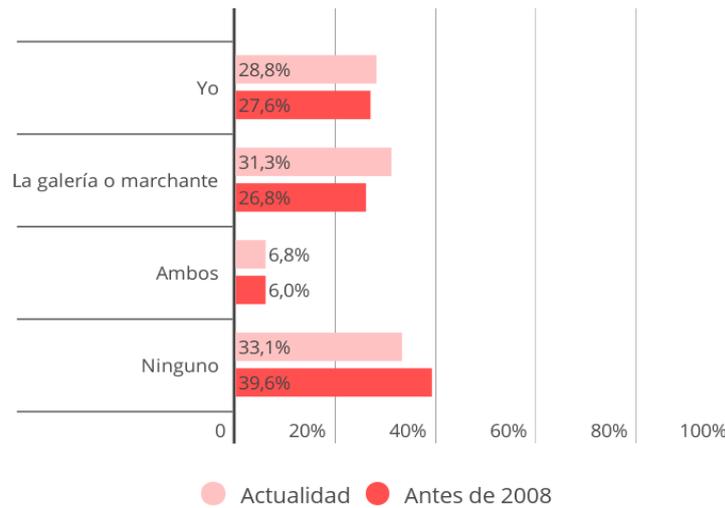


Fig. 67 Reparto entre artista y galería en las tareas de importación y exportación de obras.

Por último, volviendo a un dato que habíamos preguntado al inicio de nuestra encuesta y que retomamos ahora, vinculado al trabajo de la galería para con sus artistas, retomamos la relación con las entidades de gestión de derechos, y de nuevo nos encontramos con un alto grado de artistas que no mantienen relación ninguna, ajenos a la reclamación de aquellos derechos que les corresponden. Según la información aportada por nuestros artistas, es mínimo el caso de las galerías que se hacen cargo de velar por la gestión de los derechos de los creadores con los que trabajan, ya sea individualmente o en connivencia con ellos. Por lo general, dichos derechos o no se reclaman o su gestión recae sobre el propio artista, aumentando el número de artistas que declaran ser ellos mismos quienes lo llevan a cabo y disminuyendo la respuesta de “ninguno”. Como veíamos en la primera parte de nuestro estudio, el número de artistas adscritos a las entidades de gestión, aunque es aún limitado, ha aumentado en los últimos años.

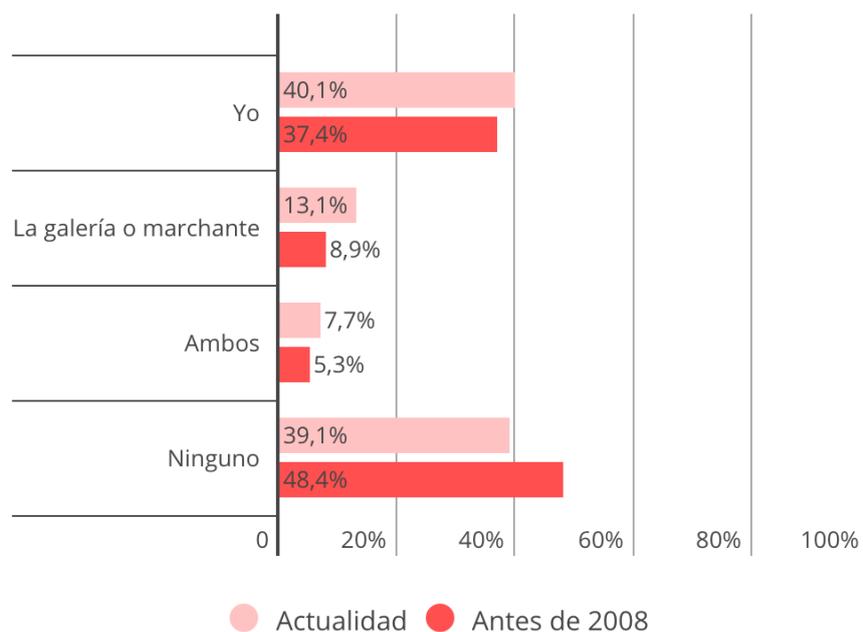


Fig. 68 Reparto entre artista y galería en las tareas de gestión de derechos de participación, reproducción y autor

4.3.4. Nuestros artistas, las nuevas tecnologías y la comunicación online

La incorporación de los artistas a las nuevas tecnologías en materia de comunicación durante los últimos años es evidente, a tenor de los datos aportados en nuestro estudio. El uso de los distintos canales que la red ofrece está siendo aprovechado por nuestros creadores en toda su magnitud, y es difícil encontrar artistas que no los gestionen con cierta soltura. De los que han participado en nuestra encuesta, el 80,8% tiene perfiles activos en distintas redes sociales, el 63,5% mantiene su página web activa y el 42,5% gestiona su propio blog, y solamente el 1,9% contrata a otras personas para que se encarguen de mantener dichos canales. Muchos de los artistas encuestados declaran mantener personalmente canales específicos adecuados a los medios con los que trabajan, como es el caso de YouTube, Vimeo, SoundCloud o SonicPlug para los videocreadores, por poner un ejemplo, lo que supone que, en muchas ocasiones, estos canales asociados a blogs y a redes sociales, todo ello gratuito, han ocupado el lugar de las páginas web que se generalizaron en los años 90 y que, aunque bajo, tienen un coste y requieren un mantenimiento.

Es, por tanto, en la propia persona del artista donde recaen las labores de definición y comunicación de su identidad digital y de difusión de su carrera artística. Como hemos visto, tareas que hasta la generalización de la cultura digital y del uso de redes transmedia recaían en galerías y marchantes, son ahora gestionadas directamente por los creadores.

Igualmente, contamos con varios artistas que manifiestan gestionar la venta online de sus obras, ya sea a través de su web o blog, de sus perfiles en redes sociales, o mediante su presencia en portales de venta online de obras de arte, lo que supone un canal innovador respecto de los canales habituales en España, que parece que aún no está completamente asentado entre los

coleccionistas de nuestro país⁸⁶ pero al que auguramos un mayor desarrollo en los próximos años, a tenor del que está teniendo en el resto del mundo.

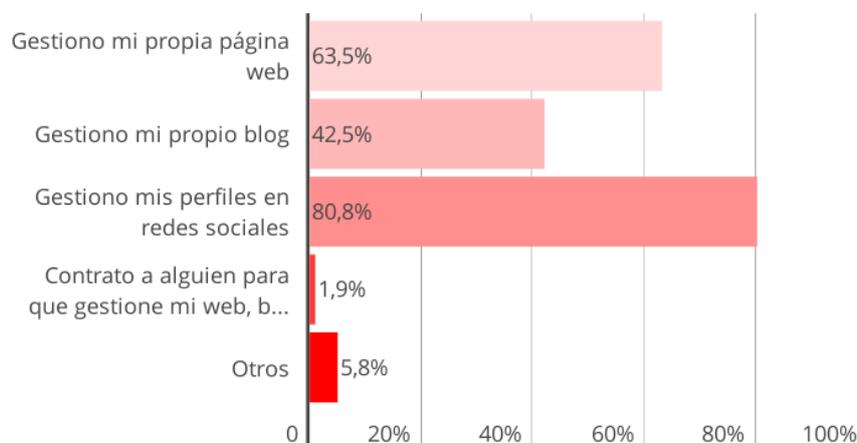


Fig. 69 Gestión de canales de comunicación online

Si volvemos a segmentar a los artistas encuestados en nuestro estudio en dos grandes grupos, los jóvenes menores de 40 años y los artistas más maduros, y comparamos su uso de las redes, también vemos ciertas diferencias que caracterizan a los artistas más jóvenes. Éstos acceden con más asiduidad a las redes sociales, gestionan más los canales transmedia, sus propias webs y sus blogs. Por el contrario, los artistas más maduros son quienes más habitualmente externalizan su presencia en la red y se ponen en manos de profesionales o de personas de confianza. No obstante, hay que destacar que entre ese “otros” que planteaba nuestra pregunta, ha habido bastantes artistas que han declarado no tener presencia alguna en internet, tanto de un grupo de edad como del otro. Salvo por el correo electrónico, que sigue siendo uno de los más importantes canales de comunicación, hay artistas que prefieren mantenerse al margen y que, como algunos nos han declarado, son conscientes de que tienen presencia a través de sus amigos, conocidos, colegas, incluso clientes y a través de las galerías, empresas e instituciones con las que trabajan, por lo que concentran su tiempo de trabajo en la producción y gestión de la obra de arte y reducen su labor de comunicación y difusión online.

⁸⁶ Según el estudio de la doctora McAndrew de 2014, el mercado online de arte contemporáneo en España supuso una cuota muy baja, sólo el 1% respecto del total de ventas registradas en dicho informe, si bien el mercado de subastas a través de internet era más alto, con una cuota en torno al 18%. Sin embargo, en el informe de 2017, aparecido después de la primera edición de nuestro estudio, ya se pone de manifiesto el incremento del mercado online tanto para artistas como para galeristas (pp. 9 y 51).

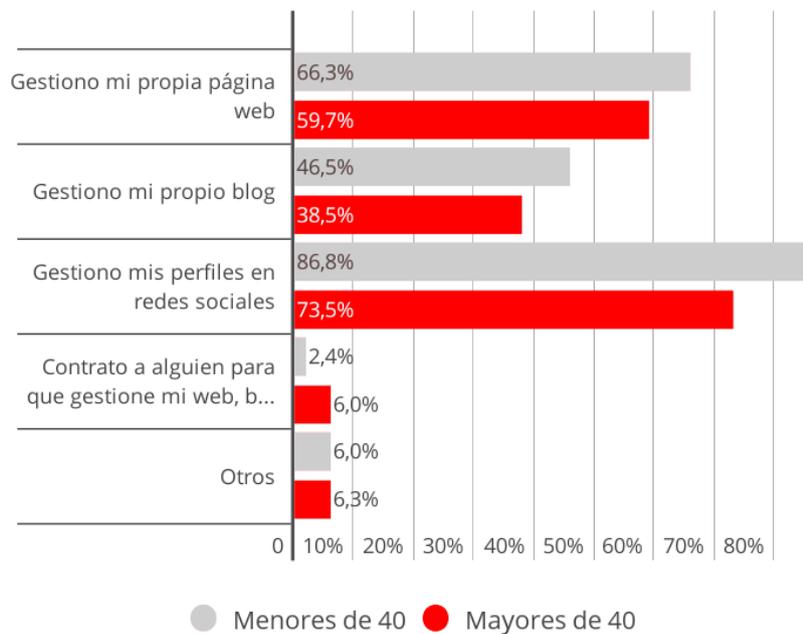


Fig. 70 Comparativa sobre la gestión de canales de comunicación online entre artistas menores y mayores de 40 años

4.3.5. La apreciación de los artistas sobre su actual situación respecto del mercado

Una de las últimas preguntas de nuestro estudio tenía como objetivo contextualizar las diferentes opciones de los artistas en el panorama actual del mercado en nuestro país, creando una suerte de categorías que, aun siendo conscientes de lo limitado que podría resultar, se adecuarían a los distintos datos aportados por nuestros artistas en función de las características de sus relaciones con el mercado. Así, tras entrevistas a diferentes creadores y a otros agentes del mercado, y tras las conclusiones que los estudios anteriores nos habían ofrecido, planteamos la pregunta “¿Cómo considera que es actualmente su relación con el mercado?”, a la que se podía responder de seis formas diferentes según dicha tipología:

- **Buena, mantengo relaciones comerciales estables con galerías y/o marchantes y es mi fuente de ingresos principal:** sólo un 3% ha respondido de esta forma. Un 3% de nuestros artistas están satisfechos con su actual relación con el mercado, siendo ésta estable y obteniendo de ella su fuente de ingresos principal. Esto no quiere decir que sólo el 3% de los artistas encuestados viva del mercado de su obra a través de las galerías, sino que su apreciación de la relación que mantiene con éstas es satisfactoria. Una cifra tan mínima que debe hacernos reflexionar.
- **Buena, mantengo relaciones comerciales estables con galerías y/o marchantes pero mantengo una fuente de ingresos principal ajena al mercado:** 6,3% de nuestros artistas, aun manteniendo su presencia estable en el mercado, obtiene la mayor parte de sus ingresos por fuentes ajenas a la creación. En estas circunstancias nos encontramos, por ejemplo, a los artistas docentes de facultades de Bellas Artes y de otras escuelas de arte, que mantienen en la docencia

del arte no sólo una forma de conservar la actividad artística sino también, y sobre todo, una fuente de ingresos más regular y fiable que el mercado.

- **Regular pero satisfactoria, mantengo relaciones comerciales esporádicas con galerías y/o marchantes y gestiono yo el resto de mi actividad comercial:** quizá una de las opciones más actuales, resultado de la adaptación de los artistas a una situación distinta a la que imperaba antes de la crisis y favorecida por el auge de los nuevos canales de comunicación y difusión es la de la autogestión mixta, es decir, artistas que compaginan una relación con galerías sujeta a determinadas circunstancias. Dicha relación se materializa en exposiciones concretas sin una permanencia alta en el tiempo, ya sea porque aún no se ha establecido un vínculo más duradero entre artista y galería o porque éste prefiere mantener su independencia, a la vez que conserva abiertos canales de comercialización de su obra que gestiona el propio artista personalmente, lo que por lo general le aporta ingresos superiores a los que recibe a través de las galerías pero que, por el contrario, le exige dedicar más tiempo y esfuerzo a la gestión comercial, a la labor que por definición desarrolla el galerista, y que en esta opción de autogestión mixta recae también en la figura del artista en estos casos. Lo que en principio, como decimos, puede ser la opción más adecuada a las actuales circunstancias del mercado, se vuelve sin embargo paradójicamente incierta cuando le incorporamos la palabra “satisfactoria”: el 8,3% de los artistas que autogestionan su carrera de forma mixta se consideran satisfechos con los resultados que obtienen. Lo que nos hace volver los ojos al siguiente grupo de artistas, mucho más mayoritario en número y más crítico con la actual situación.

- **Regular e insatisfactoria, mantengo relaciones comerciales esporádicas con galerías y/o marchantes y me gustaría que fueran más estables:** por primera vez entre las respuestas a esta pregunta nos encontramos con dos conceptos determinantes en la situación del sector hoy en día y en los resultados de nuestro estudio. Por primera vez aparece la idea de insatisfacción asociada a la relación entre artistas y galerías, y lo hace en un grupo del 21,4%, un grupo mucho más numeroso de los que hemos visto en las anteriores tipologías y que marca la diferencia que se nos hará evidente entre las conclusiones de esta investigación. El 21,4% de los artistas activos en el mercado, compaginando su carrera entre las galerías con las que trabajan y la autogestión individual, no está satisfecho con los resultados que obtiene de su trabajo, pero considera que la labor de las galerías de arte es primordial para su carrera y le gustaría que su relación con estos agentes del mercado fuera más consistente y estable. Por primera vez, la confianza de los artistas en las galerías de arte se hace patente, no sólo porque son conscientes del reconocimiento y la legitimidad que supone estar representado por una galería de arte, sino porque saben que, aún en la situación de crisis que actualmente está atravesando el mercado español, la labor de las galerías en el asentamiento de los artistas a nivel comercial es, si no indispensable, sí un importante activo en sus carreras, labor que con dificultad puede desarrollar un artista de forma individual, a tenor de los datos aportados por ellos.

- **No tengo relaciones comerciales con galerías ni marchantes, gestiono yo mismo mi actividad comercial satisfactoriamente:** Sin embargo, hay un grupo de artistas ajenos a las galerías de arte, autosuficientes en el mercado, que se consideran satisfechos con los resultados que obtienen. Por lo general, como hemos dicho, los artistas más jóvenes o noveles, aun en busca de galería, son los que han asimilado mejor los nuevos canales de difusión y también de comercialización de la obra, y obtienen de esta manera los ingresos que necesitan para subsistir. Este grupo, que representa el 18,3% en nuestro estudio, supone un perfil de artista nuevo,

independiente y consciente de su papel en el mercado y en todo el sistema del arte, como hemos mencionado en diversas ocasiones en nuestro estudio, un artista “nacido” ya en tiempos de cambio, que determina las circunstancias de su relación con los agentes del mercado según su propio criterio, y que se convierte así en un elemento nuevo a tener en cuenta.

- **No tengo relaciones comerciales con galerías ni marchantes, pero querría tenerlas:** por último, el grupo más numeroso, que llega al 42,6%, es el de los artistas que, sin tener relación alguna con los agentes del mercado, son conscientes de la necesidad y de las ventajas que supone dicha relación y desearían establecerla. En un principio, teniendo en cuenta los datos sobre la crisis del mercado español que ya hemos mencionado repetidamente en este estudio, el descenso en las ventas, el cierre de numerosas galerías y las dificultades para entrar en la plantilla de las galerías, nos planteábamos la hipótesis de que los artistas que respondieran a nuestra pregunta con esta opción serían menos numerosos. Sin embargo, lo que en principio parecía una paradoja se evidenció como una obviedad. Habida cuenta de que aquellos artistas que manifiestan en nuestra encuesta mantener relaciones estables con galerías son los que mayores ingresos perciben, los que presentan una economía más saneada y mejor pueden hacer frente a sus necesidades y las de sus familias, comprendemos que casi la mitad de los artistas que han participado en esta encuesta deseen vincularse a las galerías de arte y confíen en su labor como canal no sólo de comercialización, sino de legitimación ante el propio sistema del arte.

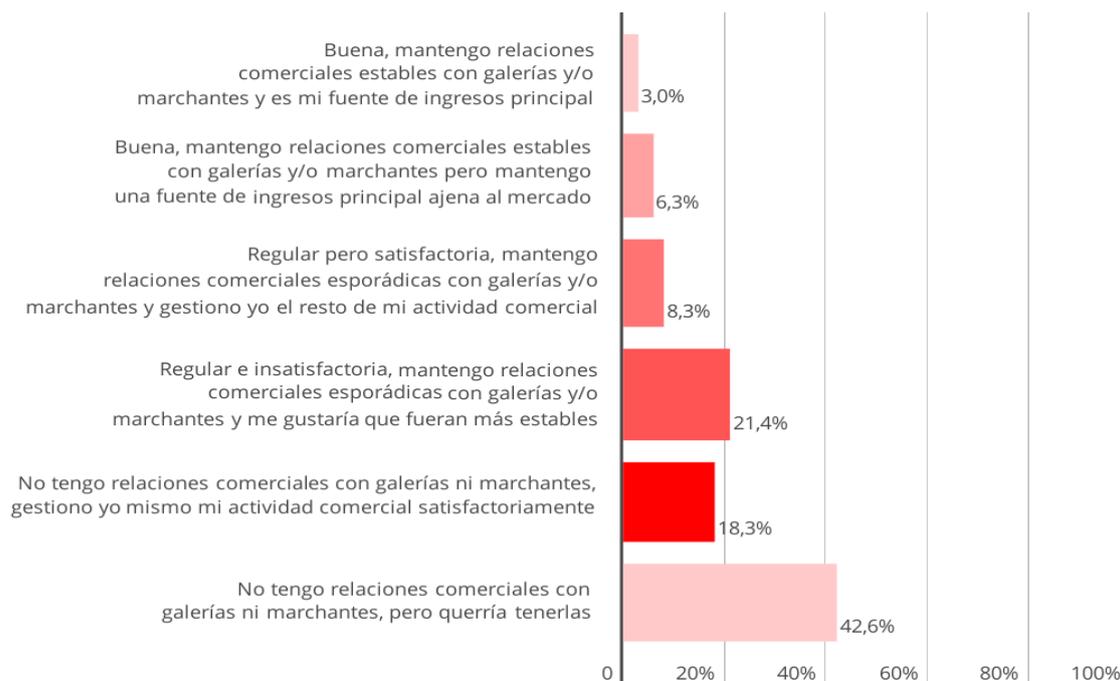


Fig. 71 *Apreciación de los artistas sobre su actual situación respecto del mercado*

5.- SEGMENTACIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS

5.1.- Diferencias geográficas. Análisis de los datos aportados por siete comunidades autónomas

Lo prolijo de la información aportada por nuestra encuesta, la cantidad de datos facilitados por los artistas y la propia configuración de la encuesta han permitido segmentar y analizar diferentes grupos de artistas en función de determinadas circunstancias o con distintos objetivos. A nivel autonómico dentro del contexto de la realidad de este sector en nuestro país, hemos considerado indispensable analizar varias comunidades autónomas que, ya sea por su representatividad en el total de las respuestas aportadas a nuestro estudio, ya sea por su relevancia en el desarrollo del arte contemporáneo de nuestro país, ya sea por las particulares circunstancias que caracterizan a esas regiones, nos permiten profundizar en detalles sobre la actividad de los artistas que difieren de los datos generales que hemos analizado a nivel nacional. El diálogo con los propios artistas, más allá de los datos aportados por ellos como fuente primaria fundamental de nuestra investigación, las respuestas que los creadores han ofrecido a nuestras preguntas, una vez analizados los datos de cada segmentación y sacadas las conclusiones, han sido un elemento clave para poder constatar, en vivo y en cada comunidad autónoma, la realidad del sector. Por tanto, resultaba fundamental implementar nuestro estudio inicial con dos actuaciones que nos permitirían profundizar y completar las conclusiones sacadas del mismo:

- Segmentar los datos de cada una de las comunidades autónomas, analizar los resultados de los artistas ubicados en ellas y compararlos con los datos globales ya descritos, para así comprender mejor la realidad de cada comunidad que visitaríamos.
- Contrastar con los propios agentes del sistema del arte en dichas comunidades, gestores, galeristas, críticos, comisarios, y fundamentalmente con los propios artistas, los datos arrojados por cada uno de estos análisis segmentados, las particularidades de la situación del sector en cada caso, con las posibles razones y condicionantes implicados. Este análisis cualitativo ha sido de vital importancia para contrastar, corroborar y delimitar la situación particular de los distintos territorios que visitamos, y nos ha ofrecido un paisaje mucho más rico de la situación de este colectivo profesional. Los datos inéditos de cada comunidad autónoma se presentan a continuación.

De entre las distintas comunidades autónomas del territorio nacional, hemos elegido segmentar siete por sus características concretas, porque aportan circunstancias que, o bien las separan del resto de comunidades, o bien nos ayudan a centrar problemáticas comunes a otras. En el caso de Andalucía y Cataluña, segunda y tercera en número de respuestas en nuestra encuesta, era primordial dedicarles un análisis especial, ambas comunidades con particularidades propias muy destacadas, tanto en políticas públicas y privadas como en el propio desarrollo del mercado y la influencia que la crisis ha provocado en ellas. Igualmente, el caso de Valencia era especial por el alto compromiso asociativo de los artistas y por su dinamismo en los últimos años en el fomento de la creación artística. Castilla y León, comunidad extensa y amplia en número de

provincias, pero con menor población y menor nivel de respuesta en nuestro estudio, nos aportó una visión muy distinta del desempeño de los artistas, al igual que Extremadura, una de las regiones menos representadas. Canarias representa la insularidad y la problemática que ésta supone en la actividad de los artistas. Finalmente Madrid, como capital y como comunidad que ha aportado más datos al estudio, aunque puede tomarse como ejemplo en muchas cuestiones, presenta también diferencias que la separan de otras comunidades analizadas y que caracterizan las políticas y dinámicas desarrolladas en los últimos años.

A lo largo del año 2017, como ya hemos comentado, tuvimos ocasión de viajar todas estas comunidades autónomas, invitados por centros de arte contemporáneo, asociaciones de artistas e instituciones públicas y privadas, con el fin de presentar los resultados globales incluidos en nuestra publicación de 2017. El detalle de cada una de estas presentaciones, el análisis del contexto autonómico de cada comunidad segmentada, la puesta en común de resultados y toma de contacto con los artistas de cada comunidad, y las conclusiones sacadas de cada una de ellas, se expondrán más adelante.

De todas las segmentaciones por comunidades autónomas que realizamos, queremos empezar este capítulo por la realizada a Andalucía, la más prolija y detallada, no sólo por ser la segunda comunidad autónoma en número de artistas participantes en nuestra encuesta sino, principalmente, porque esta tesis doctoral se defiende en la Universidad de Granada que es, a su vez, una de las más destacadas universidades españolas en formación en las Bellas Artes, y porque está dirigida por un artista andaluz. Nuestro interés por conocer a fondo la realidad de los artistas andaluces con todos los matices y las peculiaridades económicas, políticas, sociales y culturales de esta comunidad, nos han llevado a realizar un estudio más pormenorizado que los del resto de regiones, que podrán realizarse en el futuro.

5.1.1.- Andalucía

Nuestra investigación, como venimos indicando, se plantea como una fuente primaria fundamental para conocer la realidad actual de los creadores en España y la evolución que sus relaciones con el resto de agentes del sistema y del mercado del arte han sufrido en los últimos años, y cómo esto ha afectado a su situación económica y laboral, y nos permite además segmentar los datos referidos a determinados grupos de artistas, como en este caso los datos aportados por artistas andaluces, para conocer sus particularidades y compararlas con la media nacional. El importante aporte de datos procedentes de Andalucía en nuestro estudio, segunda comunidad autónoma en número de respuestas después de Madrid, hace que este análisis resulte excepcionalmente gráfico.

A pesar del crecimiento de las industrias culturales desde 2013, tras una abrupta caída entre 2008 y 2012 (Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2016 a: 27), es más llamativo para nuestro estudio el hecho del cierre masivo de galerías de arte precisamente en esos mismos años. En los tres informes presentados hasta la fecha por la Dra. McAndrew, se aprecia tanto el retraimiento en el comercio de arte en general en nuestro país, desde el inicio de la crisis pero

también entre 2012 y 2014, como el descenso en número de galerías de arte registradas⁸⁷. Si, como vemos, el mercado primario en España genera el 70% de las ventas totales del mercado de arte en España, la economía de los artistas debe sustentarse en su mayoría, necesariamente, en las ventas que de sus obras realizan las galerías, principal canal de promoción, difusión y distribución de obras de arte directamente procedentes de los artistas. En el caso andaluz, el cierre de éstas ha sido también paulatino y determinante, cesando en su actividad galerías y marchantes fundamentales para comprender la evolución del arte contemporáneo y del mercado en esta comunidad, y llegando a desaparecer las galerías comerciales en algunas capitales andaluzas (Lozano, 2017). Como indican varios autores (Chacón, 2004; Palomo, 2004; Torre Amerighi, 2006), la promoción del arte emergente andaluz desde las instituciones no ha ido asociada a un fomento del coleccionismo y del desarrollo del mercado, que en última instancia es la fuente de ingresos principal de los artistas, por lo que la crisis ha venido a golpear un sector especialmente débil, incluso en tiempos de bonanza. Una de las referencias sobre arte andaluz contemporáneo de ese periodo, el número especial de 2009 de la revista Mus-A dedicado al arte emergente (Molina, 2009), dedicaba varios capítulos a las galerías de arte andaluzas y a su labor en la difusión y promoción de los artistas de la comunidad. Algunos galeristas seleccionados para dar su testimonio en esta publicación, como ejemplo del mercado del arte andaluz, cerraron las puertas de sus galerías poco después, como es el caso de Sandunga o Full Art. Ya desde la introducción (pp. 4-5), Molina menciona la difícil situación económica y la necesidad de afianzar políticas y dinámicas de desarrollo para mantener la pujanza del arte emergente andaluz. Cierres como el de Sandunga (Granada), Alfredo Viñas (Málaga), Isabel Ignacio (Sevilla), o el traslado a Madrid de Juana de Aizpuru o Magda Bellotti han perjudicado mucho el mercado primario andaluz y a muchos artistas que dependían de él. De las 16 galerías a las que Iván de la Torre agradece su participación en la exposición “La estrategia del calcetín” (Torre Amerighi, 2006), más de la mitad han cerrado sus puertas totalmente o en parte, o han debido reubicarse para hacer frente a la crisis. Como indica Chacón Álvarez (2004: 167) en sus Rutas del arte contemporáneo en Andalucía, no es éste “un territorio propicio para enraizar una empresa tan difícil y compleja como son las galerías de arte contemporáneo, uno de los ejes principales de lo que algunos han considerado como el sistema del arte”.

Al igual que lo había sido en el ámbito nacional y respecto de las circunstancias generales de nuestro país, definir el concepto de “artista profesional” dentro del particular contexto andaluz también ha sido una de nuestras principales prioridades, procurando que esa definición responda a la realidad profesional y económica del ecosistema del arte en España y en esta comunidad autónoma. Centrándonos en el caso de Andalucía, ya desde antes de la crisis de 2008, la Consejería de Cultura detectó esta necesidad y emprendió una serie de medidas orientadas a favorecer esta integración profesional de los artistas. En el número de la revista Mus-A al que ya hemos hecho mención (Molina, 2009: 7-9), Pablo Suárez Martín, a la sazón Director General de Museos y Arte Emergente, hablaba de la situación del sector con términos muy gráficos, “una región como la nuestra, rica en creatividad, pero de escaso tejido profesional y con poca implantación de redes formales e informales”, al referirse a la gestación del programa Iniciarte, punta de lanza en la promoción del arte emergente andaluz desde inicios de este siglo,

⁸⁷ Ver nota 28 sobre el cierre de galerías de arte.

“apoyo a la creación contemporánea y al tejido de las industrias culturales en nuestra comunidad”. Las becas IniciarTE han favorecido la formación de numerosos artistas andaluces fuera de la comunidad, lo que ha fomentado el habitual nomadismo andaluz, que llevó a grandes artistas de la tierra a desarrollar su carrera fuera de Andalucía. El auge de grandes centros de arte contemporáneo en esta comunidad ha sido también clave en la consolidación de este tejido (Sacchetti y Barbancho, 2010: 6 y ss.), como el CAAC de Sevilla en 1990, el CAC de Málaga en 2003 y la profusión de otros museos en esta capital desde 2014, hasta el nacimiento del Centro de Creación Contemporánea de Andalucía C3A en Córdoba en 2017. El reconocimiento social, institucional y teórico del artista a través de estudios y revisiones ha sido una tónica habitual en nuestro país a nivel local, a la que Andalucía no es ajena: la selección de artistas en el citado número de la revista Mus-A (Molina, 2009: 61-161), desde la creación más joven e incipiente en aquellos años hasta artistas más reconocidos, pasando por firmas consagradas, o la de Elena Sacchetti (2010) para el Centro de Estudios Andaluces, seleccionando artistas cuya obra reflexiona en torno a la identidad y la memoria. La selección de artistas andaluces realizada por el crítico y comisario Iván de la Torre en la exposición “La estrategia del calcetín” (Torre Amerighi, 2006) es un buen ejemplo de hasta qué punto antes de la crisis se conocía y potenciaba el arte andaluz emergente desde las instituciones autonómicas públicas y privadas. Incluso los espacios y colectivos alternativos que han tenido relevancia en el desarrollo de plástica andaluza y en su cohesión social e institucional, han sido objeto de reconocimiento, como es el caso de la Richard Channing Foundation, colectivo nacido al inicio del siglo XXI que operó como conexión entre artistas, críticos, comisarios, instituciones, coleccionistas y galeristas, y a la que se hizo referencia con obras de algunos de sus artistas en la exposición “25 siglos. La escultura en la colección de arte de la Fundación Cajasol”, comisariada por Iván de la Torre y Juan Ramón Rodríguez-Mateo.

Como ya hemos comentado, Lena y Lindemann (2014: 71-74) plantean cinco ámbitos de aproximación al concepto de “artista” que definen tanto la identidad del artista como relación con el entorno, con el contexto social, cultural, económico y político implicado también en la actividad del artista y en su consideración como tal, lo que es en definitiva nuestra intención al hablar de los artistas en España, y concretamente en Andalucía. El papel del artista andaluz en la sociedad, su interacción con el resto del sector y el desarrollo amplio de su actividad fueron también objeto de estudio en años pasados (Sacchetti y Barbancho, 2010), y requieren una revisión y actualización. Igualmente, individuos dedicados a actividades como comisariado, gestión o docencia de arte pueden no considerarse artistas, aun habiéndose formado en las Bellas Artes, lo que denota una cierta desconexión entre profesionales que “trabajan en actividades creativas” y quienes “trabajan como artistas profesionales”. De hecho, uno de los pocos estudios cuantitativos sobre este sector en Andalucía (Jarillo y Jiménez, 2014) entremezcla diferentes subsectores dentro del ámbito cultural, como son las artes visuales y la artesanía, y dentro de las primeras, engloba a artistas plásticos y visuales con creadores literarios, diseñadores, fotógrafos, etc., lo cual dificulta su uso para nuestra investigación.

A nivel asociativo, con frecuencia las asociaciones profesionales marcan la pauta de los criterios de membresía que debe cumplir el individuo que desee asociarse. La labor que la Unión de Artistas Visuales de Andalucía UAVA ha desarrollado en las últimas décadas y su implicación en

la actividad de la Unión de Artistas Contemporáneos de España Unión_AC, así como en la anterior Unión de Asociaciones de Artista Visuales de España UAAV, ha sido también determinante para la cohesión del sector en esta comunidad. Su razón de ser queda también explícita en su web⁸⁸, como en el caso de otras asociaciones de similar naturaleza:

Trabajamos por la implantación de las buenas prácticas y la defensa y mejora de la condición social, profesional y cultural del artista. Defendemos el interés social del arte, mostramos nuestra voluntad de incidir en las políticas culturales y reclamamos nuestra capacidad de interlocución con las instituciones para favorecer la racionalidad y la transparencia en la gestión de los recursos.

Los resultados que nuestra investigación arroja sobre la situación económica de los artistas andaluces, a tenor de los datos aportados por los participantes en nuestra encuesta, nos permiten describir la realidad del sector en esta comunidad autónoma y sus particularidades respecto de los datos globales del conjunto nacional. Andalucía es la segunda comunidad autónoma en número de artistas participantes en nuestra encuesta, 155 artistas que generaban un 14,4% del total, después de Madrid, con un 29,7%. El reparto de sexos, al igual que en los datos globales, estaba muy equilibrado, con un 50,7% de mujeres y un 49,3% de hombres. También los rangos de edad reproducían la tónica de los datos globales, situándose la mayor parte de los artistas participantes entre los 30 y 60 años.

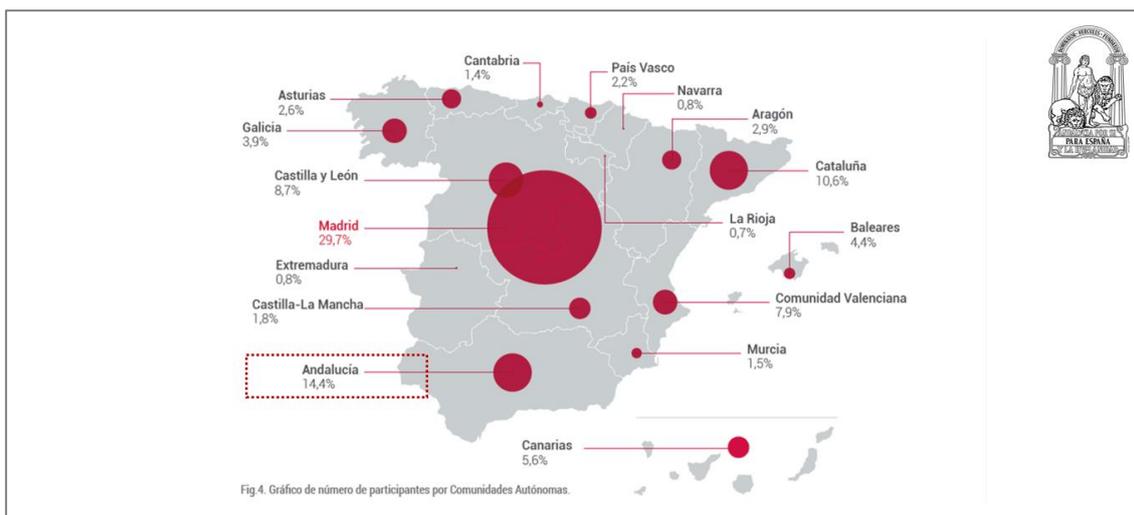


Fig. 72

La formación artística de los creadores andaluces destaca por un mayor nivel de formación superior en disciplinas artísticas que en la media nacional. Tenemos constancia de ello a través del *Barómetro social de los estudiantes en universidades andaluzas* (2016). La existencia y excelencia de prestigiosas facultades de Bellas Artes en Andalucía (Granada, Sevilla, Málaga) facilita el acceso a este tipo de formación, cosa que en otras comunidades autónomas no ocurre,

⁸⁸ Toda la información, documentos y recursos que la UAVA pone a disposición de sus asociados puede consultarse en la web de la asociación.

teniendo que migrar los estudiantes a otras áreas geográficas para formarse⁸⁹. Así, frente al 33% nacional de artistas con grado o licenciatura en Bellas Artes, hay un 40,9% de graduados o licenciados andaluces. Igualmente, frente al 19% nacional de posgrados y másteres, en Andalucía encontramos un 20,1%. A nivel de doctorado los datos se igualan bastante, arrojando un 9% a nivel nacional y un 9,1% en Andalucía. Sin embargo, comparando el número de artistas que han podido optar a estudios en el extranjero, entre los andaluces hay una cantidad ligeramente menor, un 33,6% frente al 38,7% de la media nacional, siendo en ambos casos principalmente una generación de artistas jóvenes, menores de 40 años. Podemos pensar que determinadas políticas de fomento de la formación internacional de los artistas han tenido menos repercusión en Andalucía, o que los estudiantes de Bellas Artes en esta comunidad han accedido en menor medida a los programas Erasmus. Entre los artistas que se han formado fuera de nuestro país, la comunidad autónoma que aporta un número más amplio es Madrid, con un 35,9%. Andalucía, también en este caso, mantiene el segundo lugar, pero baja al 33,6% del total. Comunidades como Navarra, La Rioja, Murcia o Extremadura apenas aportan artistas con estudios en el extranjero. Este dato, por tanto, aunque no es especialmente relevante, nos da una imagen de la realidad de los jóvenes artistas andaluces.



Fig. 73

La relación de los artistas con las asociaciones profesionales marca una cierta pauta en la identificación del artista con la actividad profesional. Por tanto, el grado de afiliación de los artistas con dicho tipo de entidades, único garante profesional de este sector, a falta de sindicatos o de colectivos gremiales, garante del respeto a los derechos del sector, y bisagra entre los propios artistas y la administración, las instituciones públicas y privadas o las empresas, nos ayuda también a determinar aspectos concretos de la profesionalización de los artistas. En

⁸⁹ A lo largo de nuestra investigación hemos consultado con las tres universidades andaluzas cuyos estudios en Bellas Artes mencionamos, interesados en conocer si existían en estas universidades estudios de empleabilidad de sus egresados en esta materia, pero no hemos encontrado datos relevantes. Consideramos, por tanto, que sería interesante plantear la necesidad de que se realicen estos análisis, en la línea del llevado a cabo por Echevarría, Galarraga y Rocca (2013) respecto de los artistas vascos.

Andalucía, el número de artistas asociados en la actualidad es ligeramente inferior que la media nacional, 37% frente al 39% nacional. También es menor el porcentaje de artistas “desengañados” con las asociaciones, que han estado asociados en el pasado pero no están actualmente, 17,5% frente al 20% nacional, por lo que el dato de artistas ajenos a las asociaciones profesionales asciende en esta comunidad al 45,5%, mientras que la media nacional se mantiene en el 40%. La Unión Andaluza de Artistas Visuales UAVA es una asociación joven, nacida en 2010 (algunas asociaciones en España llevan décadas de actividad ininterrumpida, como la valenciana AVVAC), lo que influye en la baja vinculación. Sin embargo, desde su origen se han implantado políticas de buenas prácticas en la relación entre artistas e instituciones, y se ha promovido la primera residencia de artistas por parte de la propia UAVA. Igualmente es baja la adscripción de los artistas andaluces a las entidades de gestión de derechos, siendo el 88,2% de los artistas de esta comunidad ajenos a dicho tipo de entidades, frente al 81,4% nacional que declara no estar asociado. Al igual que ocurre a nivel nacional, VEGAP es la entidad mayoritaria entre el 11,8% restante que sí mantiene sus derechos gestionados en esta comunidad.

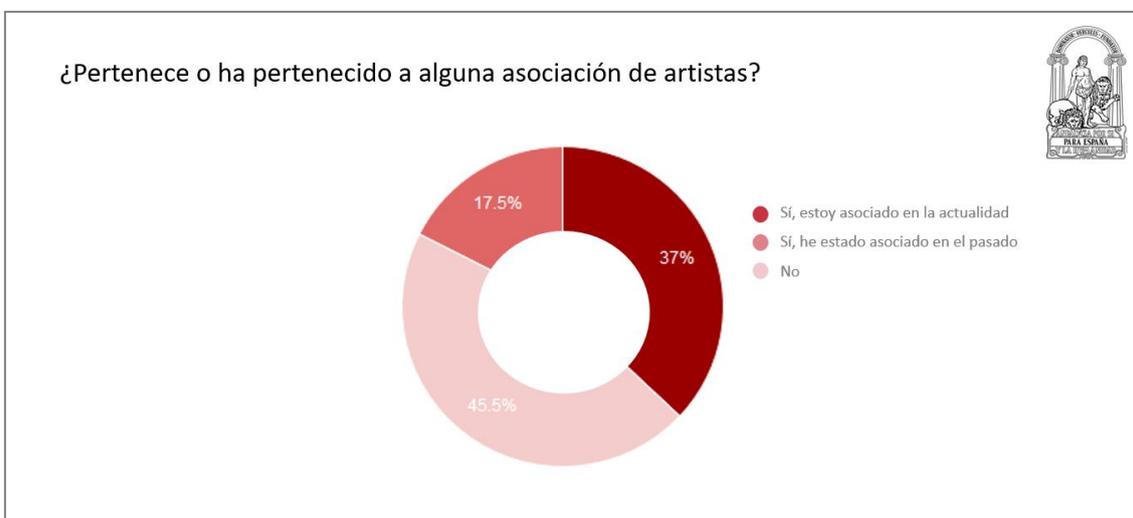


Fig. 74

Igualmente es baja la adscripción de los artistas andaluces a las entidades de gestión de derechos, siendo el 88,2% de los artistas de esta comunidad ajenos a dicho tipo de entidades, frente al 81,4% nacional que declara no estar asociado. Al igual que ocurre a nivel nacional, VEGAP es la entidad mayoritaria entre el 11,8% restante que sí mantiene sus derechos gestionados en esta comunidad.

Uno de los datos principales que nos ha permitido a través de nuestro estudio conocer la actual situación económica de los artistas es el que se refiere a sus ingresos generales, es decir, en todas sus actividades, sean o no artísticas. En este ámbito, también hay diferencias locales, siendo los ingresos en Andalucía más bajos que la media: el 57% de los artistas andaluces ingresa menos de 8.000,00 € al año, el salario mínimo interprofesional frente a 46,9% nacional. Sólo el 5,3% tiene ingresos superiores a 30.000,00 €, mientras a la media nacional sitúa a este grupo de artistas con ingresos más altos en el 9,1%.

Nivel de ingresos anuales totales (en todas las actividades)

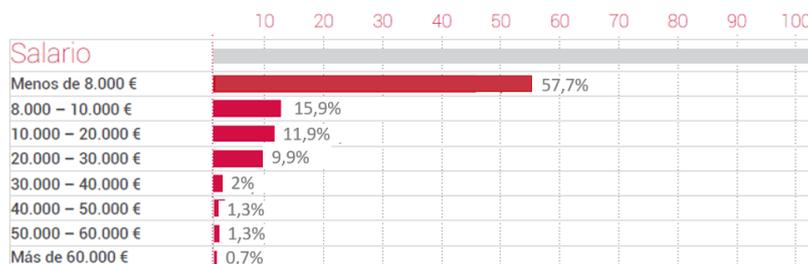


Fig. 75

Por lo que respecta a los ingresos procedentes de actividades artísticas, el resultado es parecido, e igualmente precario tanto a nivel nacional como en Andalucía: para el 62,2% dichos ingresos representan entre 0 y 20% de sus ingresos totales, cifra que estaba en el 63,8% a nivel nacional. Pero hay más artistas en Andalucía que viven exclusivamente del arte, 18'8% frente al 14,8% en todo el territorio español.

¿Qué porcentaje representan las actividades artísticas?

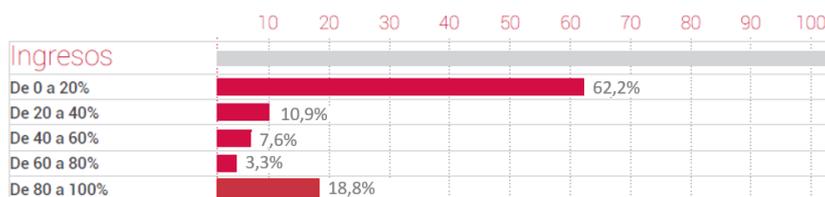


Fig. 76

Las fórmulas de residencia adoptadas por los artistas son similares en cuanto a porcentaje. La mayoría de artista declara vivir o bien en pareja o en pareja con hijos, existiendo también artistas que viven solos, con otros familiares, en familias monoparentales o, en menor medida, en pisos compartidos. En el dato que refleja los gastos comunes soportados, encontramos que en Andalucía es más alto el grupo dependiente que aporta menos del 20%, 42,5% frente al 37,1% nacional. Sin embargo, también es más alto el grupo de los que soportan más los gastos comunes, 16,7% frente al 10% en toda España.

El dato que se refiere al número de años dedicados a la actividad artística es parecido, aunque algo menos que la media nacional. En general, a tenor de los datos reflejados en nuestro estudio, parece la andaluza una población artística más joven. Pero los años cotizados a la Seguridad Social son bastante menos que la media de nuestro país: 89,1% de los artistas andaluces ha cotizado menos de 5 años, frente a 83,2% nacional. Sin embargo, hay ligeramente más artistas susceptibles de recibir una jubilación: el 2% ha cotizado entre 36 y 45 años.

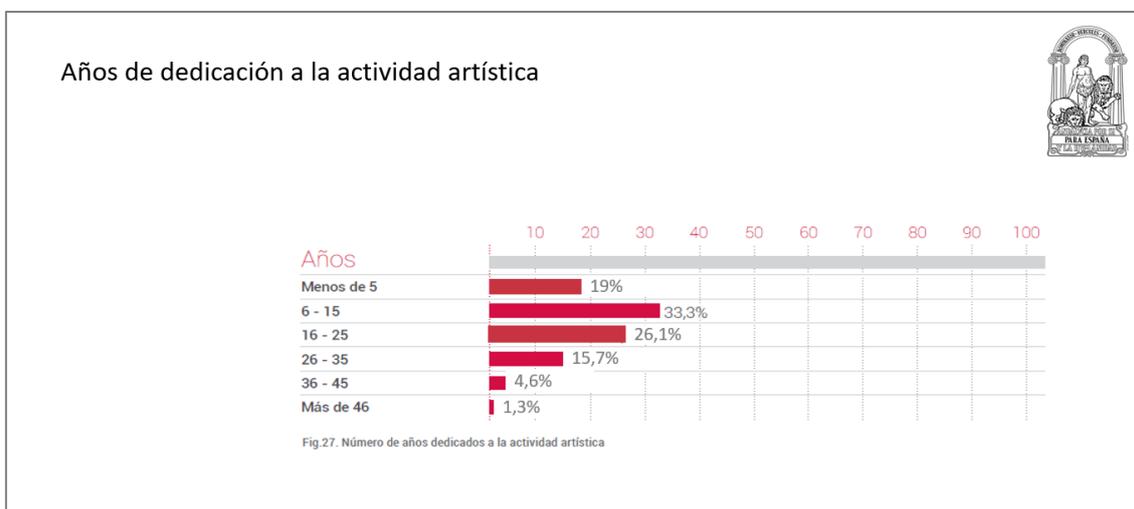


Fig. 77

La situación fiscal de los artistas es también un tema delicado que aporta información vital para nuestro análisis. A nivel nacional, hemos visto que la tendencia más habitual del artista es a trabajar como autónomo independiente, una tónica que se reproduce también en otras actividades creativas y culturales que conllevan trabajos esporádicos e ingresos desiguales, hecho que se reproduce también en Andalucía (Jaramillo y Jiménez, 2014: 34). A partir de aquí, las diferencias determinan la singularidad de nuestra comunidad de estudio. En Andalucía hay muchos más desempleados (44,7% frente a 28,8%), menos autónomos (21,1% frente a 30,3%), menos funcionarios (6,6% frente a 8,5%), más trabajadores por cuenta ajena (22,4% frente a 19,7%), y poquísimos empresarios (0,7% frente a 1,7). Igualmente es destacable el dato sobre la capacidad de pago de la cuota de la Seguridad Social en el caso de ese 21,1% de autónomos, que es bastante menos que la media. El 66,2% de artistas andaluces no es capaz de pagar dicha cuota con ingresos procedentes de su actividad artística, frente a 62,5%, mientras que el 27% sólo puede hacer frente a este gasto sólo en caso de ingresos puntuales. El porcentaje de artistas que sí paga de forma permanente la cuota a la Seguridad Social gracias a sus ingresos artísticos es en Andalucía del 6,8% frente a 10,9% a nivel nacional.

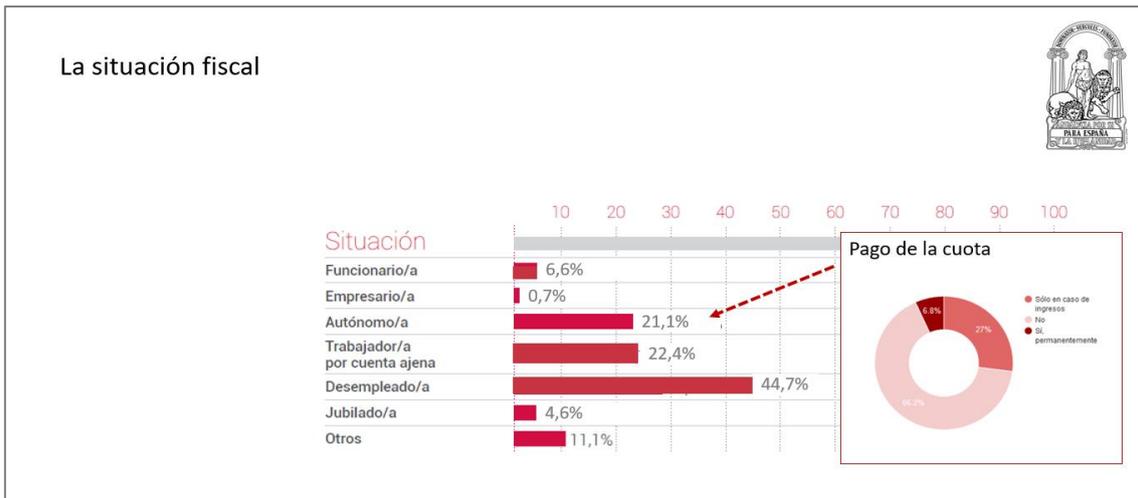


Fig. 78

La actividad expositiva de los artistas es otro dato fundamental para analizar la profesionalización de este sector. Los resultados en este sentido, comparando Andalucía con el resto de España, son parecidos, aunque es ligeramente más alto el número de artistas en activo en esta comunidad: el 85,7% ha participado en exposiciones frente al 83,9% nacional, y el 63% ha vendido obras frente al 53,9% nacional. Iniciativas privadas como la de la Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea BIUNIC⁹⁰, patrocinada e impulsada por la Fundación FVMO en 2015 y 2017, con el comisariado de Iván de la Torre, ha permitido dar visibilidad a artistas en últimos cursos de las tres facultades andaluzas de Bellas Artes (Granada, Málaga y Sevilla), conectándoles con distintos agentes profesionales del sistema, como gestores, comisarios, fundaciones, empresas privadas, mediante exposiciones celebradas en la Fundación Valentín de Madariaga de Sevilla y la Fundación CajaGranada de Granada.

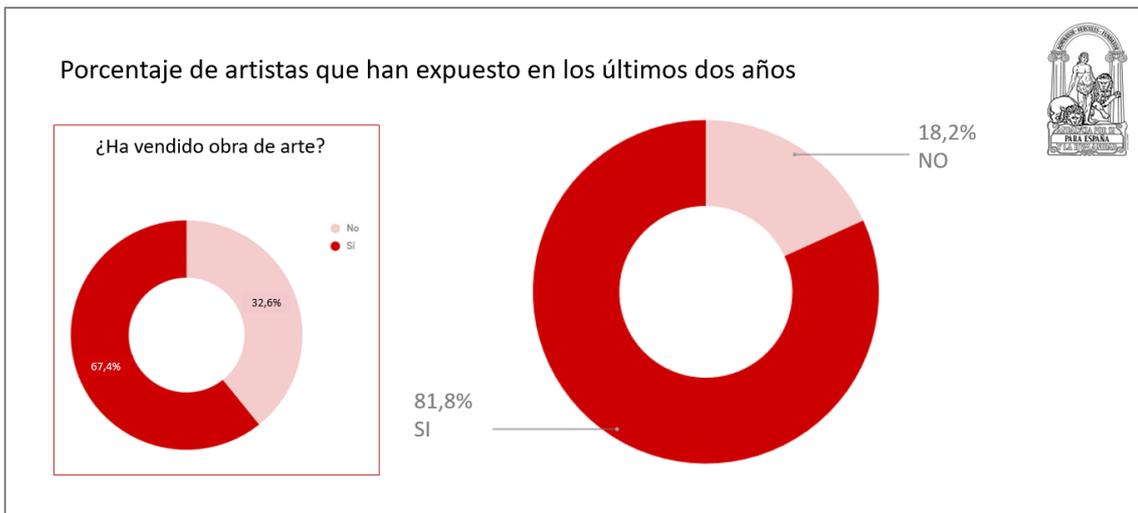


Fig. 79

⁹⁰ Respecto de los objetivos y desarrollo de la BIUNIC en su última edición de 2017, la Fundación Cajagranada hace un análisis extenso en su web (Cajagranada Fundación, 2017).

Sin embargo, los precios medios de las obras vendidas son notablemente más bajos: el 20,7% de los artistas andaluces, frente al 17,9% nacional, vende sus obras por menos de 100,00 € de media. Sólo el 14,9% tiene precios medios por encima de 1.000,00 €, frente al 21% nacional. Respecto al tipo de espacios en los que exponen los artistas, de nuevo nos encontramos con las consecuencias del cierre de galerías en Andalucía durante la última década, y la proliferación de los espacios alternativos, hecho que es común a todas las comunidades autónomas de nuestro país. En Andalucía existen precedentes interesantes de gestión alternativa o independiente de colectivos artísticos, como es el caso de la ya mencionada Richard Channing Foundation (Molina, 2009: 21), o de Sala de eStar, Los Claveles, Montana Shop & Gallery, La Nave Spacial (Molina, 2009: 53) en la década anterior. Actualmente, espacios como La Casa Amarilla en Málaga han tomado el relevo de este tipo de iniciativas, aglutinando a otros espacios similares en actividades conjuntas para dar mayor visibilidad a los artistas independientes y generar cohesión entre éstos y la sociedad⁹¹.

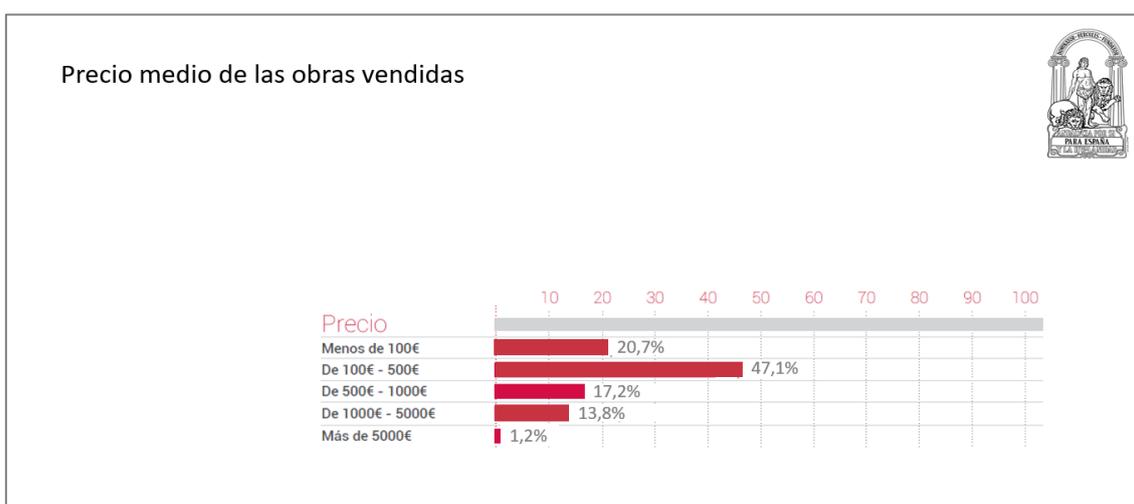


Fig. 80

Preguntados sobre si mantienen una relación estable con galerías en los últimos años, un dato que nos permite analizar la evolución del mercado entre artistas y galerías desde el inicio de la crisis económica de 2008, la proporción es también ligeramente más baja, siendo el 29,2% frente al 31,8% nacional los artistas conectados con galerías.

⁹¹ La malagueña Casa Amarilla organiza desde 2016 jornadas de visibilidad de espacios alternativos en la ciudad bajo el nombre de #EAmalaga, con buena aceptación entre la ciudadanía y los propios creadores y gestores de Málaga.

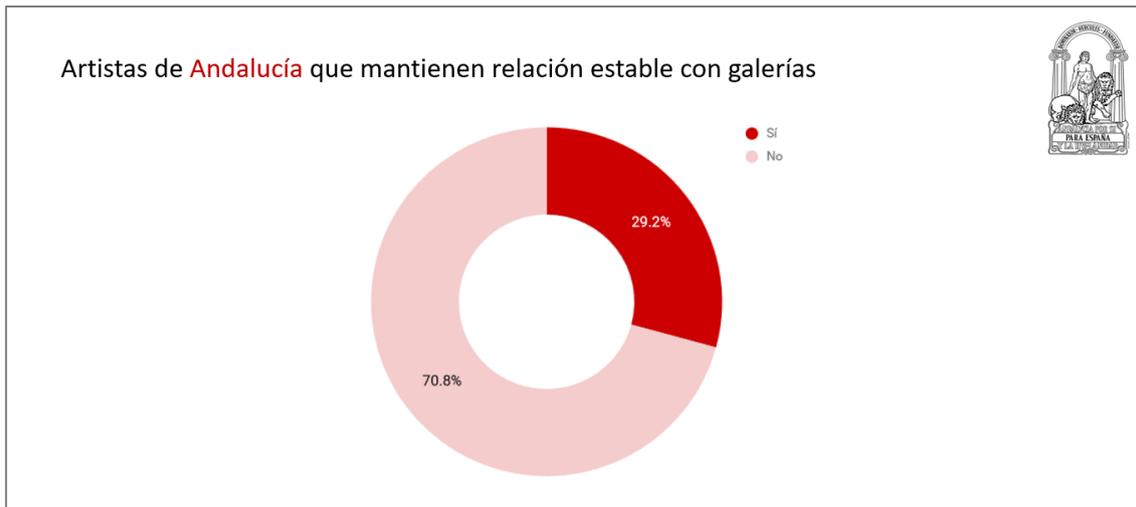


Fig. 81

También es más bajo el porcentaje de artistas cuya relación con galerías está sujeta a contrato: el 14'7% frente al 16% nacional, siendo la mayoría de las formas contractuales exclusivamente recibos de depósito, mientras que siguen siendo escasos los contratos por exposición y por gestión en exclusiva. La retribución que perciben los artistas por parte de las galerías en Andalucía es igual que la media nacional: el 98% es liquidado cuando se vende la obra, es decir que debe esperar a que ésta se venda para poder cobrar su neto. El 2% recibe un pago mensual, pero ningún artista declara recibir un anticipo a la entrega de la obra y el resto tras la venta. La impresión que muestran los artistas andaluces respecto de cómo se está comercializando su obra en galerías desde el inicio de la crisis demuestra también cierta desazón: el 65,4% de dichos artistas declara que su situación es peor en mayor o menor medida, frente al 62,1% nacional. Sin embargo, el 1,9% la considera 100% mejor, frente al 0,5% nacional, es decir, son los artistas que antes de la crisis o bien no tenían ninguna relación con el mercado o ésta ha mejorado hasta satisfacerles plenamente. Tendemos a pensar que en este grupo de artistas podemos encontrar sobre todo a artistas noveles, que han empezado a operar en el mercado después de 2008, por lo que su percepción del mismo ahora no puede ser sino positiva.

Entre los años 2010 y 2012 fueron muchas las galerías que cerraron sus puertas, no sólo en Andalucía sino en toda España, lo cual provocó un sensible detrimento en la actividad económica de los artistas, que en muchos casos vieron peligrar o directamente desaparecer su fuente principal de ingresos. La necesaria resiliencia, la búsqueda de nuevos canales de comunicación y difusión, el establecimiento de nuevas relaciones con galerías distintas, a menudo en otras ciudades o países, la apertura a un mercado más amplio donde su obra pudiera tener cabida y comercializarse, fue lo que permitió a muchos artistas seguir manteniendo su actividad profesional como fuente de ingresos, lo que en ocasiones no fue fácil. No obstante, ese 29,2% de artistas andaluces que mantiene relaciones estables con galerías es digno de un análisis específico. De hecho, cuando segmentamos a los artistas cuyo precio medio de venta se sitúa por encima de los 1.000,00 €, vemos que su amplia mayoría está formada por este grupo de artistas vinculados con el mercado. De nuevo, la impresión de que la relación con galerías no sólo proporcionan al artista el reconocimiento de haber sido seleccionados para formar parte

de la plantilla de una galería de arte y una mayor y más adecuada visibilidad ante el sistema, sino una retribución mayor y más altos precios de venta.

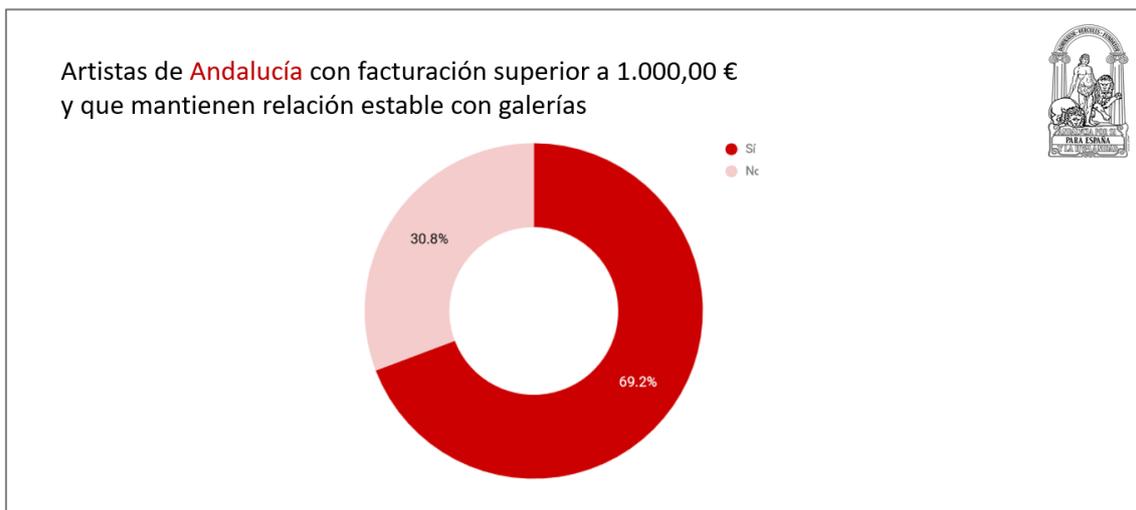


Fig. 82

Por último, en cuanto a la apreciación de personal de la situación respecto del mercado, baja el porcentaje de artistas andaluces que no tiene relación con galerías pero querría tenerlas, siendo el 40,8% respecto al 42,6% nacional. Es más alto el porcentaje de artistas que se autogestionan satisfactoriamente, el 20,4% frente al 18,3 nacional. “Regular e insatisfactoria” sube ligeramente, pero “regular y satisfactoria” baja. Se aprecia también que hay más artistas que mantiene relación con galerías además de una fuente de ingresos alternativa, 8,8% frente a 6,3% nacional, y son muy pocos los que se consideran satisfechos con su fuente de ingresos principal en la venta en galerías, siendo el 1,4% frente al 3% en toda España.



Fig. 83

A modo de conclusión, las circunstancias laborales de los artistas participantes en nuestro estudio a nivel global, y entre los datos segmentados de Andalucía, dejan claro que su actividad plantea más inconvenientes que ventajas: trabajadores mayoritariamente autónomos y con un alto grado de desempleo, con ingresos que en su mayor parte apenas rondan el salario mínimo interprofesional, con serias dificultades para hacer frente a los gastos habituales y con menor capacidad que la media nacional para hacer frente a una hipoteca o para mantener a personas dependientes, con pocos años de cotización a la Seguridad Social y con la consecuente inseguridad ante futuras prestaciones de jubilación. La actividad expositiva no se ha abandonado ni siquiera en los momentos más delicados de la crisis, tampoco en Andalucía, incluso cuando han desaparecido las galerías de referencia y los artistas han debido encontrar espacios alternativos o sus propios estudios para mostrar su obra, participando en proyectos compartidos que han proliferado por toda la comunidad, reduciendo costes, buscando financiación en el micromecenazgo o la cocreación, mostrando una generosidad y un deseo de compartir su actividad con la sociedad dignos del mayor reconocimiento.

Además, vemos que el grupo de artistas con relaciones estables con galerías de arte es porcentualmente más bajo en Andalucía que en el resto de España, a causa en parte de la alta reducción de galerías durante los años 2010-2012 como hemos visto, y a la falta de un nuevo tejido galerístico lo bastante fuerte como para abastecer al alto número de creadores andaluces. Algunos de estos artistas han podido mantenerse en su actividad, reorientando sus canales de difusión y distribución y demostrando una alta resiliencia, pero conservan un espíritu crítico respecto de la situación general del mercado y de la suya propia, no se consideran plenamente satisfechos aunque siguen confiando en el trabajo de las galerías como herramienta esencial en el reconocimiento del artista en el mercado y como un importante puntal en el desarrollo de su carrera. Esta apreciación positiva de la relación entre artistas y mercado aparece no sólo entre los artistas con relaciones estables con el mercado, sino también, y de forma mucho más fehaciente, entre artistas ajenos al mercado de las galerías de arte, un hecho que aparece tanto en los datos globales de nuestra investigación como en la segmentación de los datos en Andalucía. A pesar de la crisis y de la reducción en las ventas, los artistas siguen queriendo establecer vínculos con galerías, pues perciben que quienes mantienen dichos vínculos viven una situación económica y profesional más positiva que los artistas ajenos a ellas.

5.1.2.- Comunidad de Valencia

La Comunidad de Valencia muestra unas características claramente distintas a las de otras regiones de España, motivadas en parte por el desarrollo económico y social que ha experimentado esta comunidad en las últimas décadas y por la influencia que en uno u otro sentido han tenido determinadas políticas en el fomento de la creación, pero también por la propia actividad de los artistas y de la asociación que en Valencia los coordina. Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló AVVAC, es una de las asociaciones profesionales de más larga trayectoria en nuestro país y, por tanto, de actividad altamente consolidada, lo que sirve no sólo de aglutinante para el sector sino de óptimo interlocutor con las instituciones autonómicas, locales y nacionales. La estrecha relación que en los últimos años vincula a AVVAC y al Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, principal colaborador de la asociación, en cuya sede tiene AVVAC sus oficinas, permite el desarrollo de un amplio número de actividades de fomento

de las artes y la creación y de la profesionalización de los artistas en esta comunidad⁹², que parecen estar dando frutos. A la acción de la AVVAC se deben varias movilizaciones de los artistas valencianos como queja ante la falta de remuneración en exposiciones, un problema ampliamente debatido como ya hemos visto a nivel nacional y que ha llevado en Valencia al hecho de que desde el Consorci se tomaran las medidas oportunas para modificar la regulación interna e introducir una partida presupuestaria que permitiese remunerar a los artistas con los honorarios correspondientes a su trabajo⁹³. Por otra parte, estudios como *Los sectores culturales y creativos en Valencia. Proyecto de mapiificación y generación de indicadores* (Boix y Rausell, 2017), realizado y promovido desde la Universidad de Valencia, ofrece una completa descripción de las actividades creativas y culturales en la ciudad de Valencia y la evolución de las mismas en las décadas precedentes, lo que nos ayuda a contextualizar algunos de los datos recogidos en nuestro estudio.

La Comunidad de Valencia aporta un 7,9% de los artistas participantes en la encuesta, lo que la sitúa entre las comunidades más numerosas en nuestro estudio, región tradicionalmente considerada como cuna de grandes y numerosos artistas. Los valores de sexo y edad de los artistas valencianos se encuentran en parámetros similares a la media nacional, con el grupo más amplio, el 64,3%, entre 30 y 50 años. La proporción entre hombres y mujeres se mantiene, igualmente, en valores muy paritarios, 46,5% de mujeres y 53,5% de hombres.

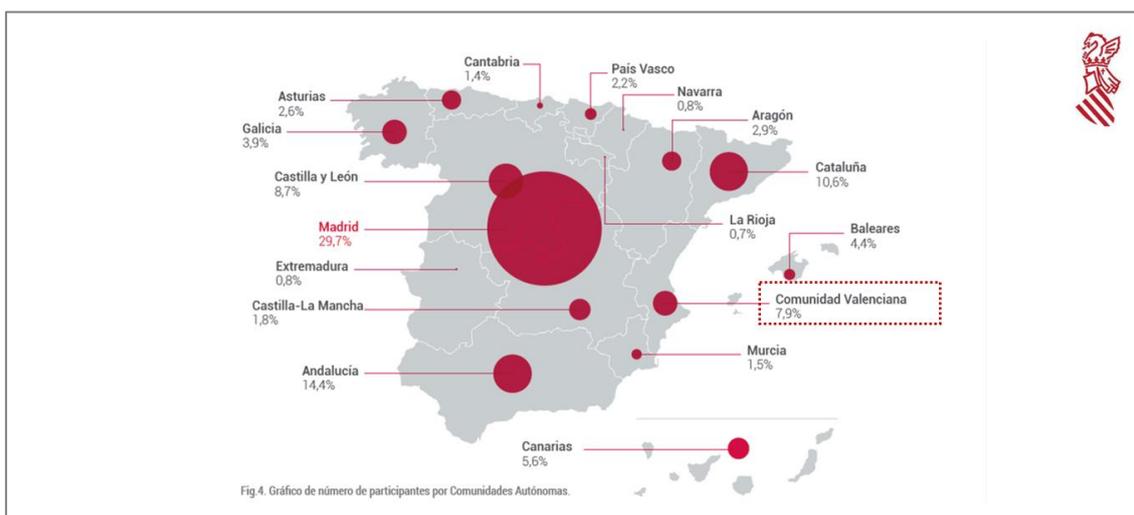


Fig. 84

El grado de asociacionismo entre los artistas de la Comunidad Valenciana es alto, superior a la media nacional, con un 47,7% actualmente asociado frente al 39% en el total de España. Como ya hemos comentado, la existencia de AVVAC, su larga trayectoria y su actividad permanente

⁹² Sobre algunas de las actividades promovidas y desarrolladas por esta colaboración entre AVVAC y el Consorci de Museus, hay a menudo referencias en la prensa local que dan cuenta de ello (Noticias CV, 2016).

⁹³ La web de AVVAC se hace eco de distintas acciones llevadas a cabo el objetivo de solucionar este y otros problemas en torno a la retribución de los artistas, la cesión de derechos o las relaciones contractuales, como el plante de los artistas en la exposición *Sustratos* (Levante EMV, 2013), la intermediación del Defensor del Pueblo ante la Consellería de Turisme, Cultura y Esport (AVVAC, 2015). También en la prensa valenciana, el diario digital *CulturPlaza* se hacía eco en Julio de 2017 de las nuevas medidas adoptadas por el Consorci (Garsán, 2017).

parece aglutinar a los artistas en esta comunidad, mucho más participativos que en otras regiones en las que se deja notar más la ausencia, juventud o falta de actividad de las asociaciones profesionales.

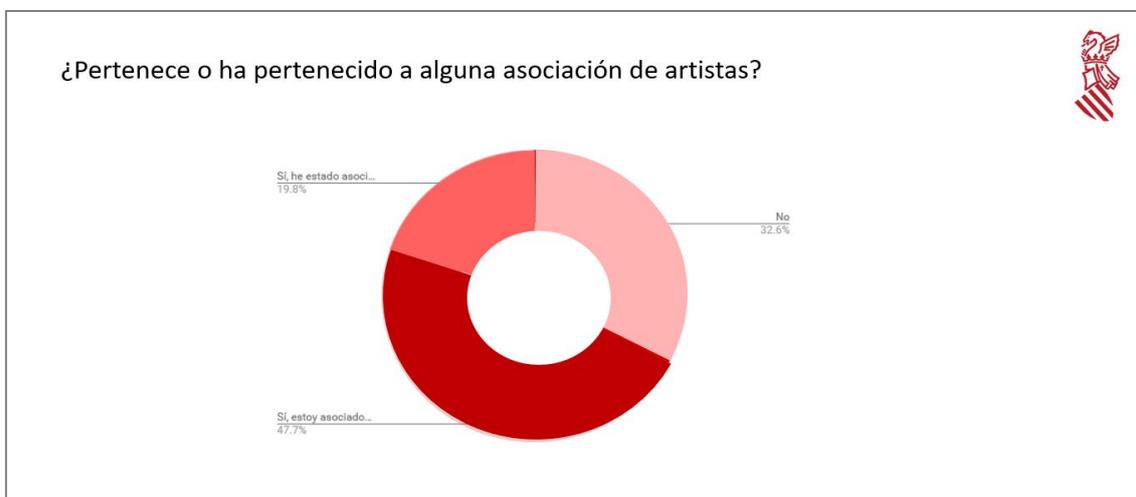


Fig. 85

En cuanto al nivel de ingresos totales percibidos en esta comunidad, mientras que a nivel nacional el 46,9% declara que se sitúa por debajo de los 8.000,00 € anuales, en Valencia este grupo asciende hasta el 57%. Los artistas cuyos ingresos se sitúan por encima de los 50.000,00 € son, además un grupo más reducido, e incluso vemos como no hay ningún artista que declare percibir cantidades superiores a los 60.000,00 €.

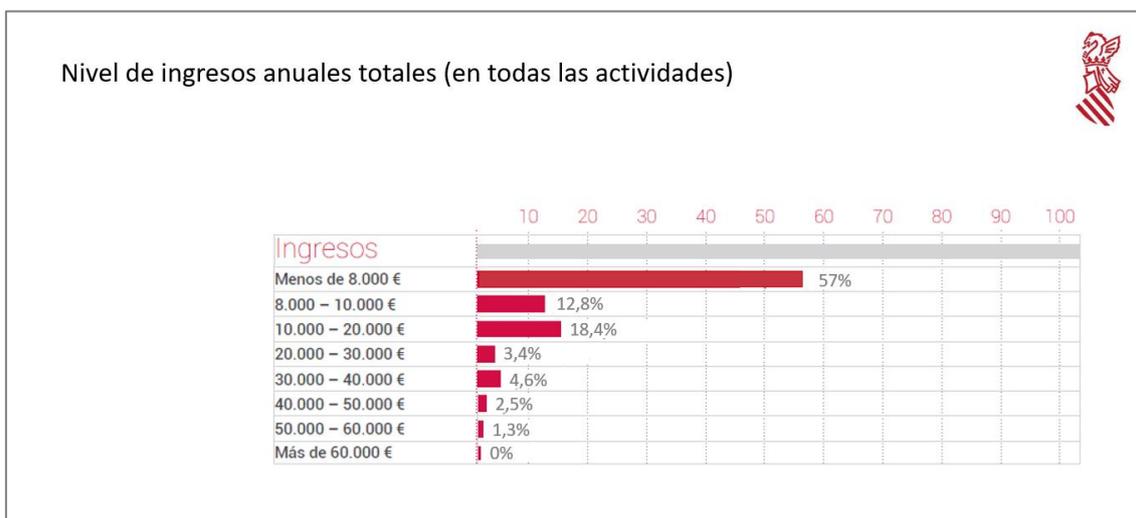


Fig. 86

Sin embargo, los datos de nuestro estudio señalan que el porcentaje de artistas valencianos que viven de las actividades artísticas es superior a la media nacional, denotando así un mayor grado de profesionalización y un rendimiento mayor de dicha actividad. La proporción que artistas valencianos para quienes las actividades artísticas suponen su principal fuente de ingresos es del 20,9%, mientras que la media nacional se mantiene en el 14,8%. Igualmente, los artistas que

declaran que sus ingresos artísticos les aportan menos del 20% de los ingresos totales anuales es más bajo que la media nacional, el 61,6% en Valencia frente al 63,8% en España. Como vemos, un ligero mayor grado de profesionalización y de rendimiento del trabajo creativo, que no mejora, sin embargo, la tendencia general a la precariedad que nuestro estudio pone de manifiesto.

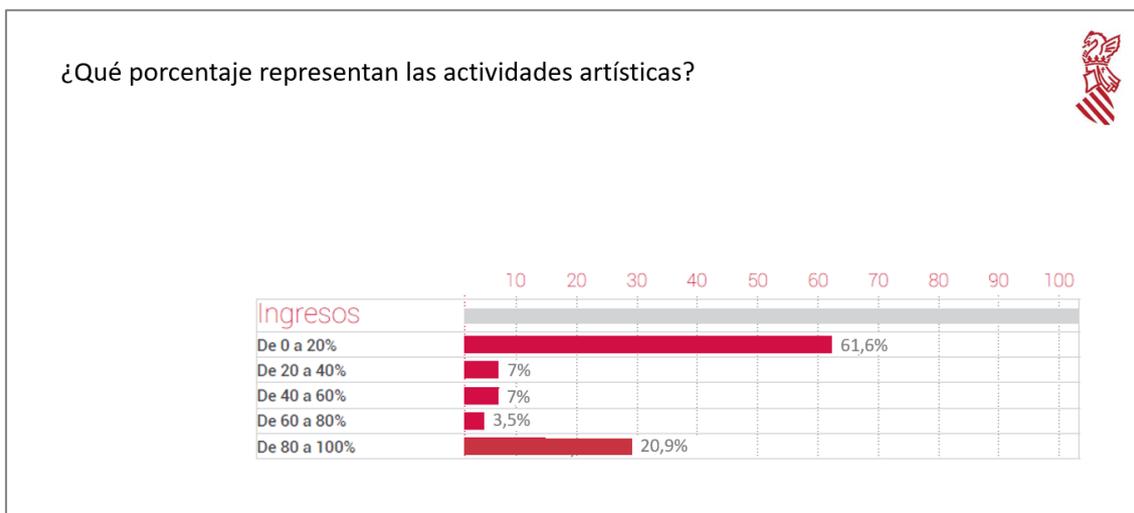


Fig. 87

Por otra parte, la situación fiscal de los artistas en Valencia sí demuestra un más alto grado de precariedad, con un 43,2% de desempleados y un 27,2% de autónomos discontinuos, dependientes de los esporádicos ingresos para poder hacer frente a la cuota de la Seguridad Social, igual que hemos visto ocurrir en otras regiones y en el global nacional. Aunque más de la mitad de los artistas manifiesta llevar entre 5 y 25 años dedicados a la creación, y el 27,3% declara una actividad de más de 25 años, el 83,1% ha cotizado a la Seguridad Social menos de 5 años, cifra muy similar a la que registra la media nacional. Una vez más, bajas contribuciones que difícilmente aseguran prestaciones futuras.

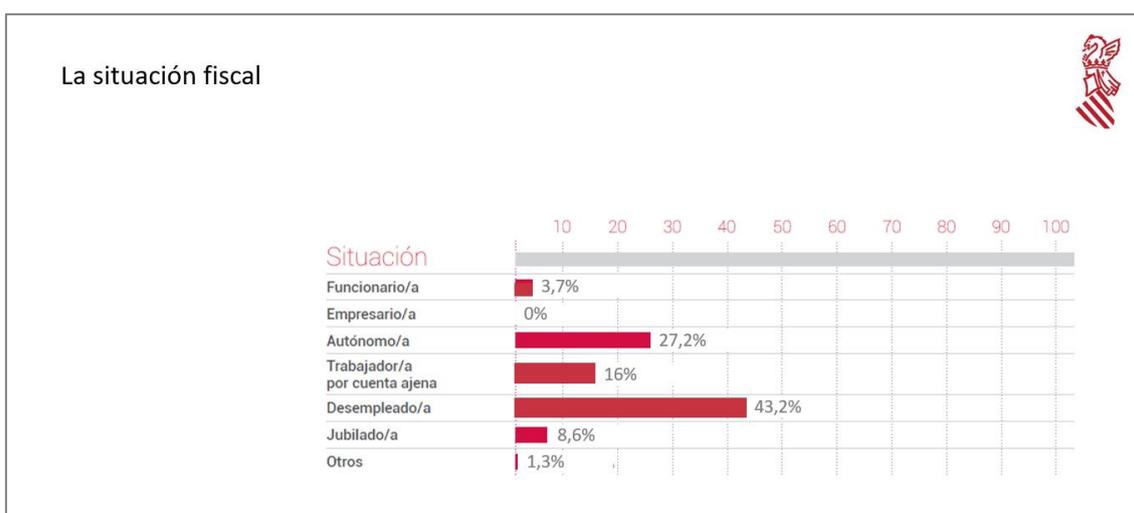


Fig. 88

La actividad expositiva en Valencia es también notable durante los últimos años, con un 81,4% de artistas que se han mantenido visibles en exposiciones de todo tipo. Cabe destacar que, entre los espacios expositivos a los que se puede optar en esta comunidad, destacan especialmente las iniciativas de artistas independientes y los espacios autogestionados que han proliferado en la última década. El auge de determinadas políticas de fomento de las artes desde las instituciones públicas, motivado por un drástico cambio de gobierno a nivel autonómico y en muchas ciudades y localidades de la comunidad, ha sido también determinante en la eclosión de espacios de creación y exposición inexistentes durante décadas y altamente demandados por la población y por el sector creativo valenciano. Iniciativas como Intramurs, Incubarte, becas y ayudas a la producción de jóvenes artistas, la apertura de nuevas salas de exposiciones dependientes del ayuntamiento de Valencia o del Consorcio de Museos y de nuevas galerías con modelos de negocio innovadores y acordes a los nuevos tiempos, así como espacios alternativos de cocreación y autogestión y las actividades fomentadas por plataformas de gestión, difusión y promoción de proyectos, son punta de lanza de las nuevas dinámicas valencianas.

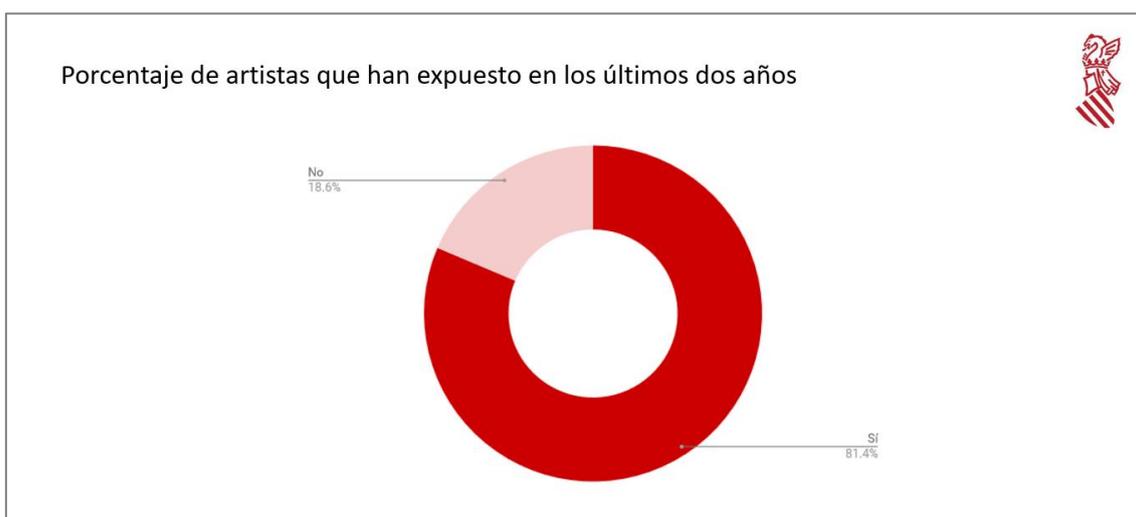


Fig. 89

El precio medio de las obras vendidas marca también diferencias respecto a la media nacional de nuestro estudio. El 50% de los artistas valencianos venden sus obras por precios medios por encima de los 500,00 €, hecho que en la media nacional corresponde sólo al 42%, lo que sitúa a Valencia ligeramente por encima de la media nacional de precios en las obras de arte.

Precio medio de las obras vendidas

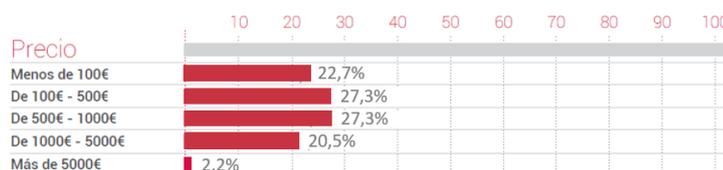


Fig. 90

Igualmente merece destacarse el porcentaje de artistas valencianos que mantienen relación estable con galerías, es superior a la media española, situándose en el 40,7%, casi diez puntos por encima de aquella. El fuerte tejido galerístico de la comunidad, en el que Valencia se sitúa entre las ciudades con mayor actividad de galerías de arte, con una fuerte y activa asociación de galerías, estrechamente vinculada tanto al Consorcio de Galerías de España como a instituciones y centros de arte locales y nacionales, favorece el hecho de que los artistas valencianos dispongan de más galerías a través de las cuales canalizar su trabajo. Además, de entre el grupo de artistas vinculados profesionalmente con galerías, quienes mantienen relación contractual con las mismas asciende al 27,9%, una cifra también mayor que la media nacional, lo que nos habla de que, además de existir el consistente entramado de galerías que acabamos de mencionar, las buenas prácticas contractuales entre galerías y artistas también se mantienen. En un país como el nuestro, aún existen galeristas que llevan a gala lo innecesario de redactar contratos con sus artistas, apelando a una relación basada en la confianza y el respeto mutuo, que no reconocen que entre una empresa y un trabajador por lo general autónomo y muy a menudo en situación precaria, generalmente es éste quien se sitúa en la posición menos ventajosa y por tanto más necesitada de que sus derechos se protejan.

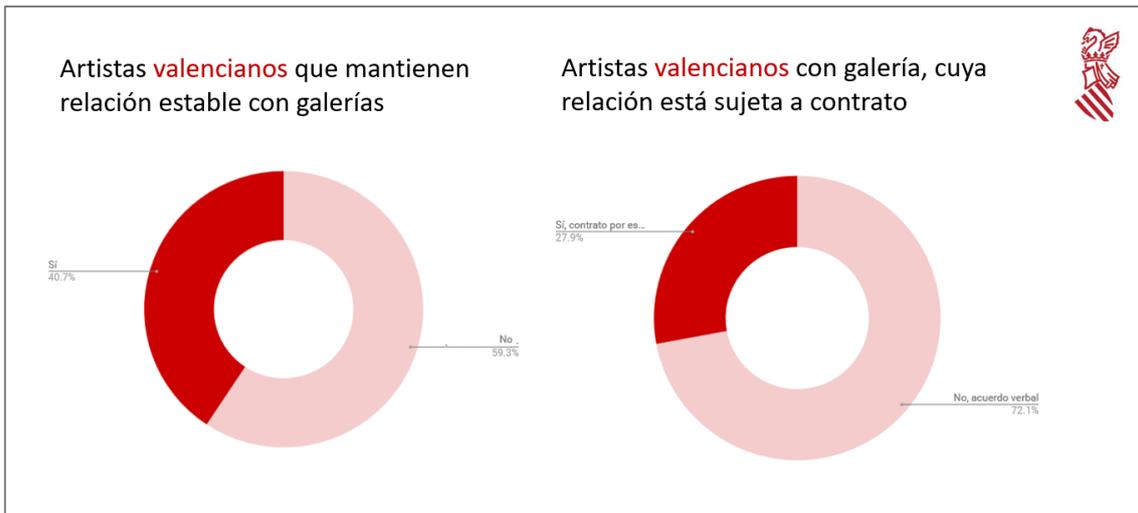


Fig. 91

E igual que hemos apreciado en otras ocasiones, tanto a nivel nacional como en distintas comunidades autónomas, parece existir una relación directa entre la pertenencia de los artistas a la cantera de las galerías de arte y el precio de la obra de arte vendida, y por lo tanto el nivel de ingresos de dichos artistas. En el caso de Valencia, volviendo de nuevo los ojos al número y la importancia de las galerías valencianas, apreciamos que el 80% de los artistas con facturación más alta son precisamente los que se mantienen asociados con sus galerías de referencia y comercializan su obra a través de ellas.

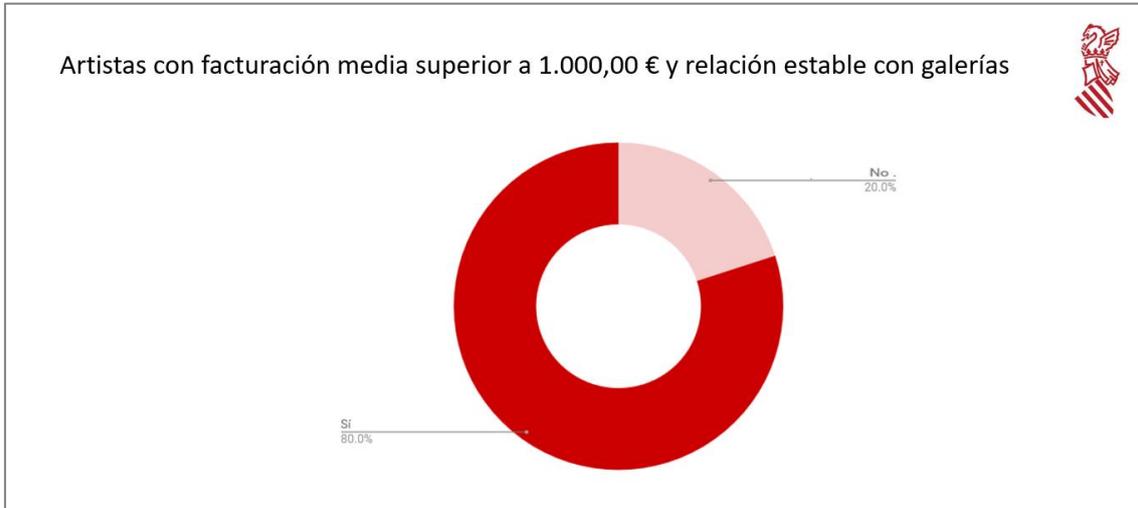


Fig. 92

Por último, la pregunta final de nuestra encuesta enlaza con nuestro último comentario. El número de artistas que declara canalizar su carrera exclusivamente a través de galerías de arte, al igual que el porcentaje de artistas que mantiene una relación esporádica pero satisfactoria con ellas, son más altos que la media nacional. Así, se reduce bastante el número de artistas que autogestiona su carrera de forma satisfactoria y los que manifiestan descontento con su relación

comercial con las galerías con quienes trabajan. Pero también, sin embargo, es más alto el grupo de artistas que, sin tener relación con galerías, manifiestan su deseo de tenerlas. Posiblemente el hecho de que, como hemos comentado, la vinculación entre éxito profesional y económico y relación estable con galerías sea en Valencia fuerte y evidente, conlleve el hecho de que quienes carecen de representación por parte de las galerías lo consideren un objetivo a conseguir.

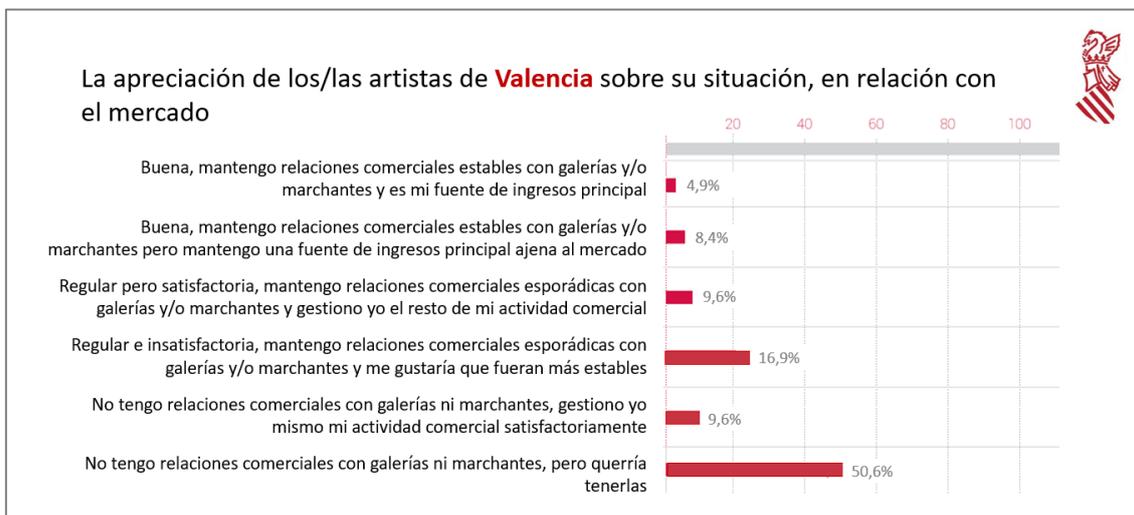


Fig. 93

Encontramos por tanto que, a pesar de ser la comunidad valenciana abundante en galerías de arte, es alto el número de artistas que carece de representación comercial. El alto grado de asociacionismo en esta comunidad, la larga trayectoria de su principal asociación de artistas y la amplia actividad de difusión y protección de sus asociados caracterizan también a este sector en Valencia.

5.1.3.- Castilla y León

El caso de Castilla y León es interesante pues representa la cuarta comunidad más numerosa en respuestas aportadas a nuestro estudio, el 8,7% del total, además de ser la quinta comunidad autónoma más poblada de España con cerca de dos millones y medio de habitantes, según datos del Instituto Nacional de Estadística INE⁹⁴. Sin embargo, Castilla y León adolece de un mercado del arte mucho más débil que otras comunidades que hemos estudiado, menor número de galerías y menor actividad en ferias. De hecho, en la última edición de la feria ARCOmadrid, una de las pocas galerías que había participado casi de forma permanente, la salmantina Adora Calvo, brilló por su ausencia, a la vez que se aprecia la difícil situación de otras como Javier Silva, La Gran, La Atómica, etc. Sin embargo, la región cuenta con una de los centros de arte contemporáneo más activos de España, el MUSAC de León, que nos invitó a presentar nuestro estudio y donde aportamos los datos más significativos aportados por los artistas castellano-leoneses. Otros museos y centros de arte de la comunidad no han tenido el mismo éxito, han sufrido problemas de recortes presupuestarios y delicadas relaciones con los estamentos políticos, y se encuentran en la actualidad en una situación de cierta inseguridad, como es el

⁹⁴ Datos de 2017, recogidos de la web del Instituto Nacional de Estadística (INE, 2017).

caso del Museo Patio Herreriano de Valladolid, que durante más de diez años mantuvo una intensa actividad expositiva, además de ser la sede de la destacada Colección Arte Contemporáneo⁹⁵. Asimismo, la asociación profesional de artistas de la comunidad, Artistas Visuales Agrupados AVA, mantiene su actividad de apoyo y fomento a la creación, así como su vinculación a la Unión_AC nacional. Esta circunstancia, un mercado del arte débil y la incierta situación del arte contemporáneo en las instituciones de esta autonomía, no ha frenado la actividad de sus artistas, que han participado activamente en nuestro estudio.

Como decimos, el aporte de Castilla y León a nuestra investigación ha sido del 8,7% del total, un porcentaje considerable dentro del total de España ocupando el cuarto puesto. Sin embargo, teniendo esta Comunidad Autónoma el mismo número de provincias que Andalucía, se demuestra el descenso en la densidad de población sufrido en los últimos años⁹⁶, aportando a nuestro estudio casi la mitad de artistas castellano leoneses que de andaluces.

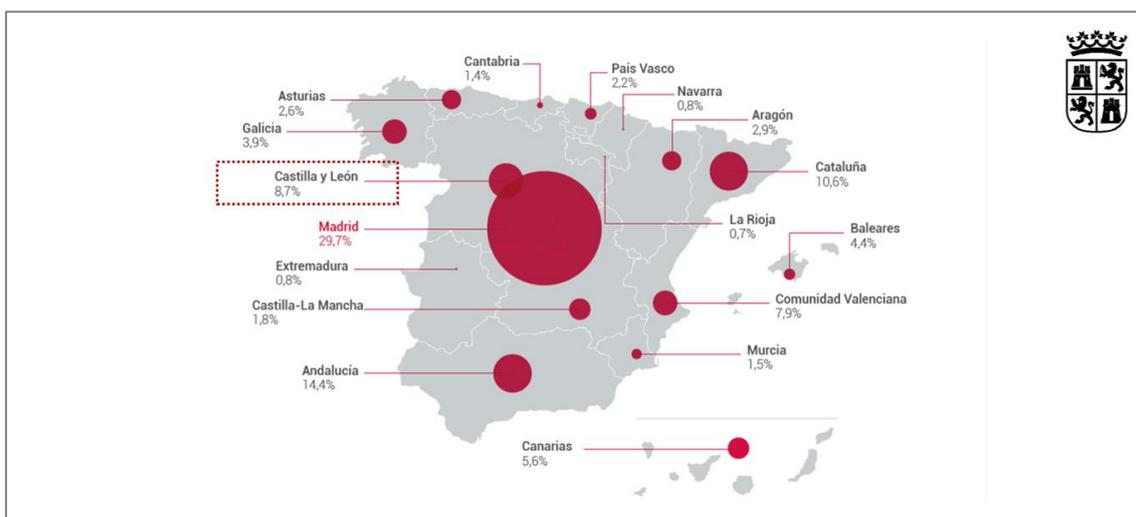


Fig. 94

⁹⁵ Respecto a los problemas en la dirección del Museo Patio Herreriano, aún sin dirección desde el cese de Cristina Fontaneda en 2016, hay numerosas fuentes que vuelven sobre el asunto, desde las reivindicaciones del IAC hasta la prensa local (Rodríguez, 2017).

⁹⁶ Según datos del INE de 2017, Castilla y León muestra una densidad de población de 2.424 habitantes por km², y un descenso respecto a 2016 del -0,9%. Andalucía, con 8.370 h/km², también desciende, pero con un -0,2% (INE, 2017).

Sorprende ver cómo en Castilla y León la mayoría de los artistas participantes en el estudio son hombres, casi un 70%, mientras que la equivalencia entre hombres y mujeres a nivel nacional está bastante más equilibrada.

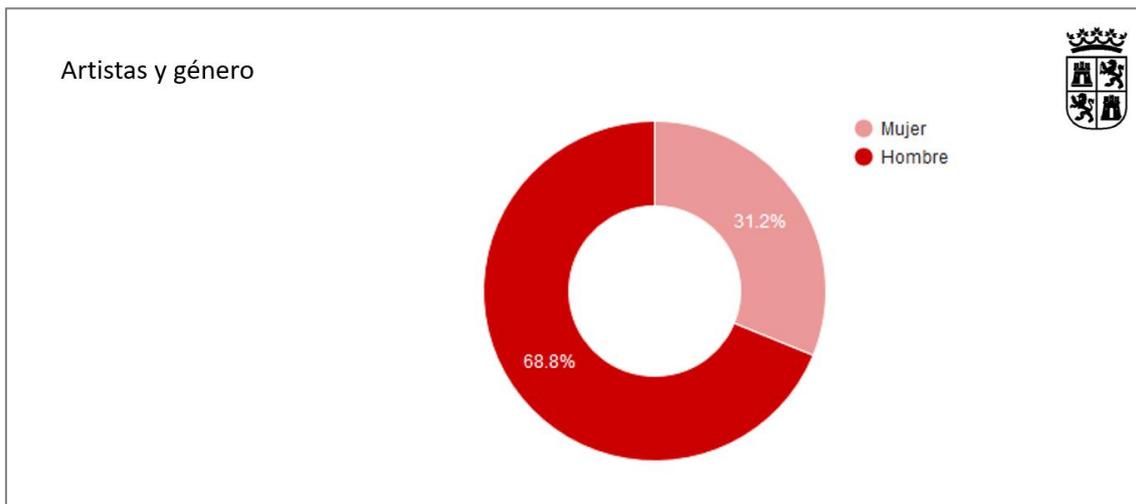


Fig. 95

La formación artística de los participantes desde esta comunidad también muestra diferencias respecto del resultado global. Es más alto el porcentaje de artistas autodidactas o formados de manera no reglada, así como disminuye de manera sensible el porcentaje de artistas formados en el extranjero, un 27,5% frente al 38,7 de media nacional.

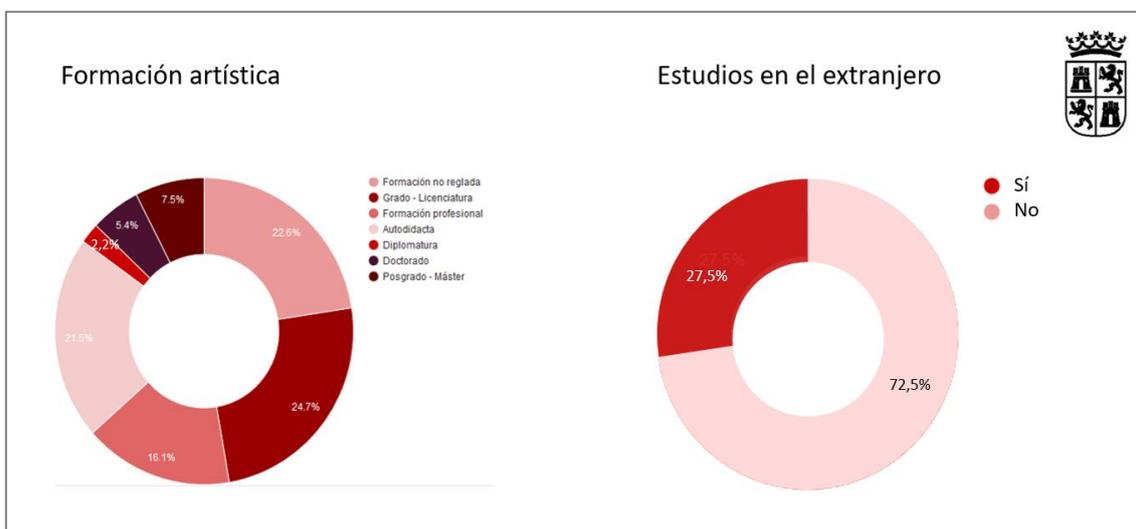


Fig. 96

El nivel de asociacionismo en Castilla y León es, por otra parte, más alto que la media de España, 46,2% frente a 30%, y denota la larga trayectoria de su principal asociación profesional de artistas, Artistas Visuales Agrupados Castilla y León AVA, y su capacidad para aglutinar, coordinar, apoyar y fidelizar a los artistas asociados a través de programas y actividades de fomento de la creación y protección de sus derechos.

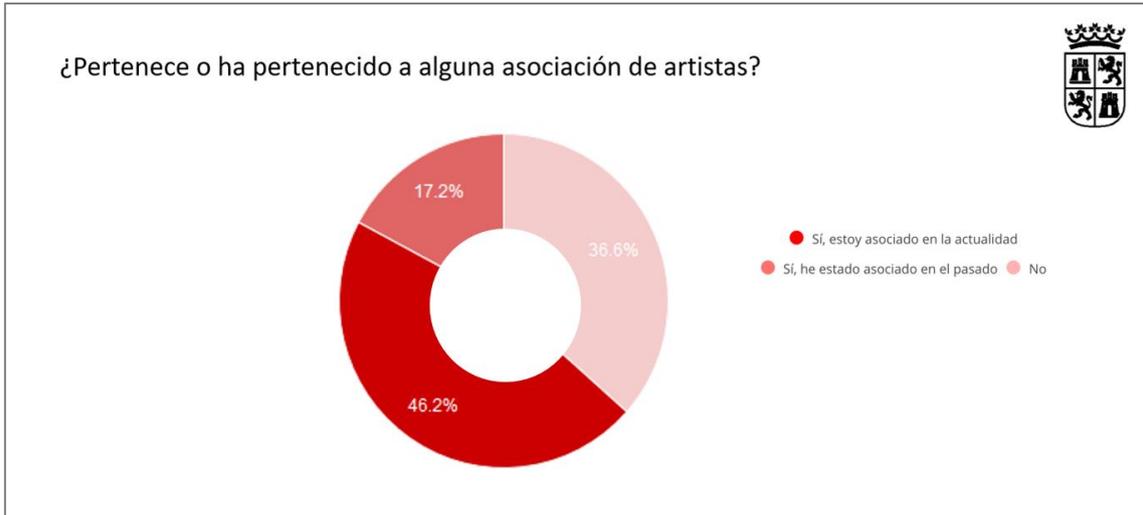


Fig. 97

El nivel de ingresos anuales totales de los artistas de esta comunidad demuestra ser superior a la media nacional, con algunas particularidades que comentaremos. Es menor el grupo de artistas que declara percibir ingresos por debajo del Salario Mínimo Interprofesional, 37,7% frente al 46,9% nacional, situándose el mayor grupo de ingresos entre 10.000,00 y 30.000,00 €, y mostrando así en cierto modo un mayor equilibrio.

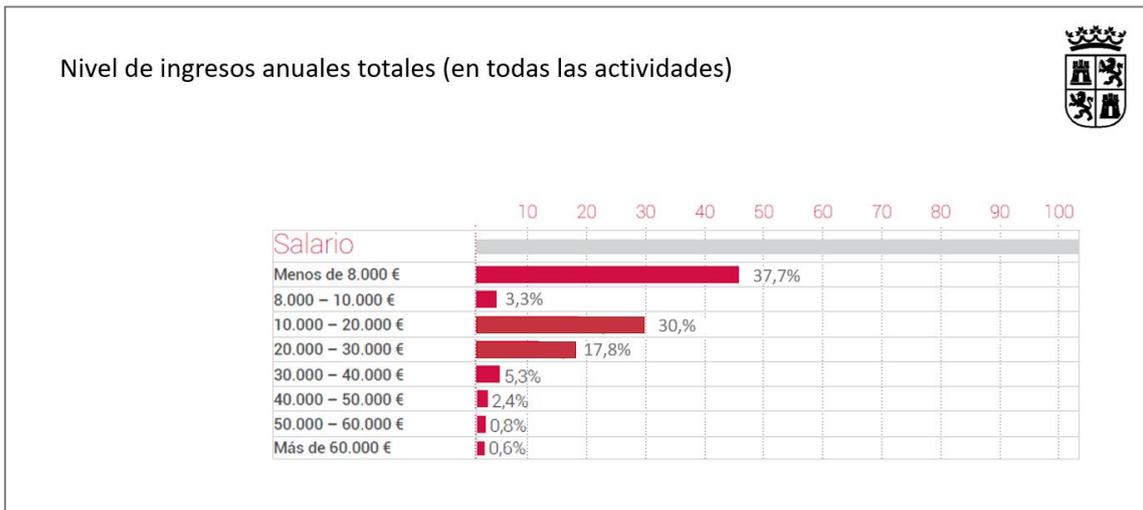


Fig. 98

Sin embargo, para el 70% de ellos los ingresos por actividades artísticas representan menos del 20%, lo que supone un porcentaje mayor que la media nacional, que sitúa a este grupo en el 63,8%. Como veremos al analizar la situación fiscal, estos datos denotan que la actividad de los artistas de Castilla y León deben, necesariamente, proceder de trabajos alternativos, a fin de garantizar su supervivencia.

¿Qué porcentaje representan las actividades artísticas?

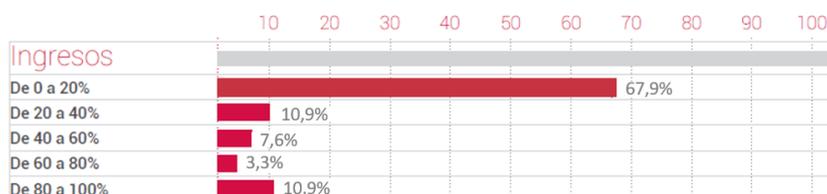


Fig. 99

En cuanto a su situación fiscal, los artistas castellano leoneses muestran, como decimos, mayor dependencia de otras ocupaciones profesionales, aumentando el porcentaje de funcionarios y autónomos y descendiendo el de parados. Una población más activa y ocupada pero, como decimos, menos en la propia actividad artística.

La situación fiscal

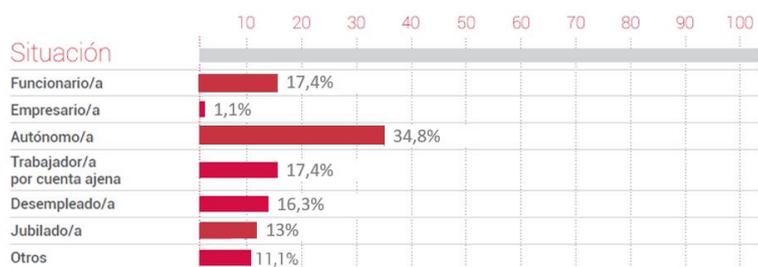


Fig. 100

También en esta comunidad los artistas muestran estar especialmente activos, con más de la mitad de ellos exponiendo en los últimos años. El tipo de exposición y el espacio que la posibilita, sin embargo, cambia respecto de la media, lo que nos lleva de nuevo a analizar la situación especialmente difícil de las galerías en esta comunidad, a la que anteriormente hemos hecho mención. Los artistas indican que la mayoría de sus exposiciones se han realizado en espacios alternativos, en el propio estudio o en espacios públicos ajenos a la venta, en muchos casos salas de exposiciones locales o municipales, en las que el artista expone de forma gratuita, pero que

no facilitan la comercialización de la obra. No obstante, hay un 43% de artistas que han podido vender su obra en los últimos años, utilizando los mencionados canales.

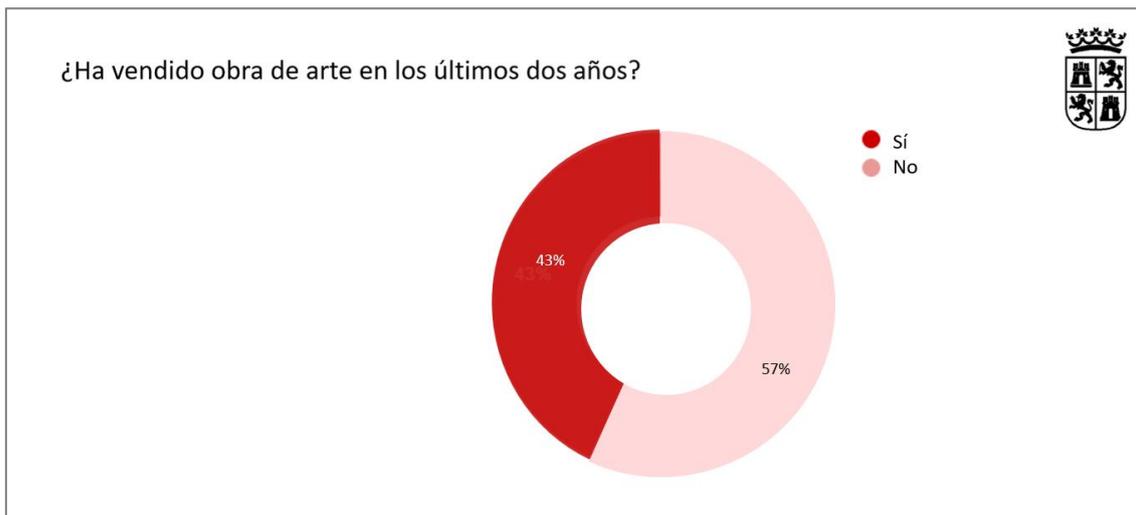


Fig. 101

Los precios medios de venta son, sin embargo, más bajos que la media, lo que de nuevo nos lleva a pensar, como ya hemos indicado, que los canales de venta gestionados directamente por los artistas requieren unos precios sensiblemente más bajos que los insertos en el sistema de galerías de arte. De hecho, la mitad de los artistas de esta comunidad venden por precios inferiores a 500,00 €.

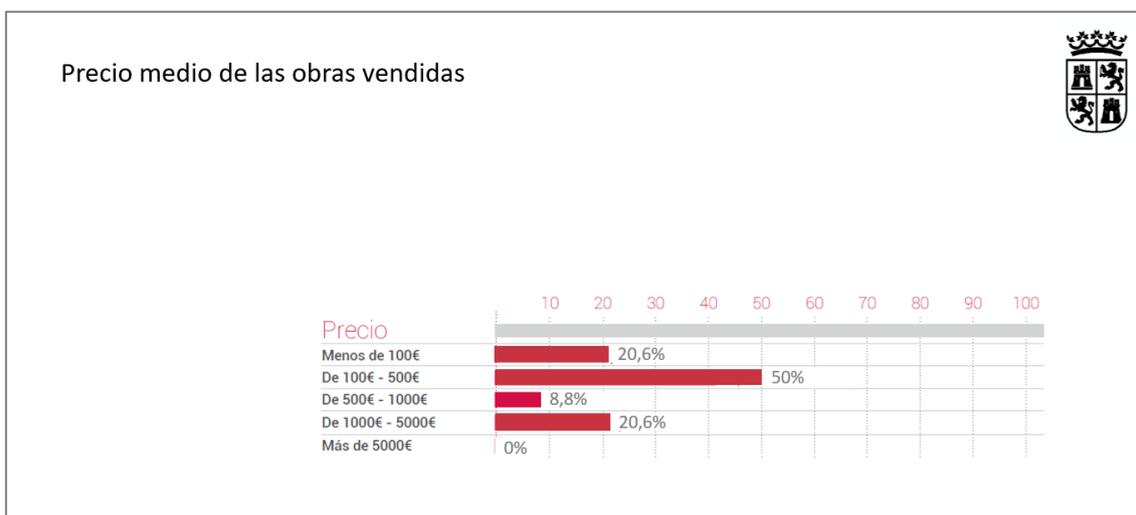


Fig. 102

En línea con lo que venimos diciendo, y corroborando los datos intuimos sobre la situación de las galerías en esta región, el porcentaje de artistas vinculados de manera estable a galerías de arte es también más bajo que la media nacional, un 26,1% respecto al 31,8%.

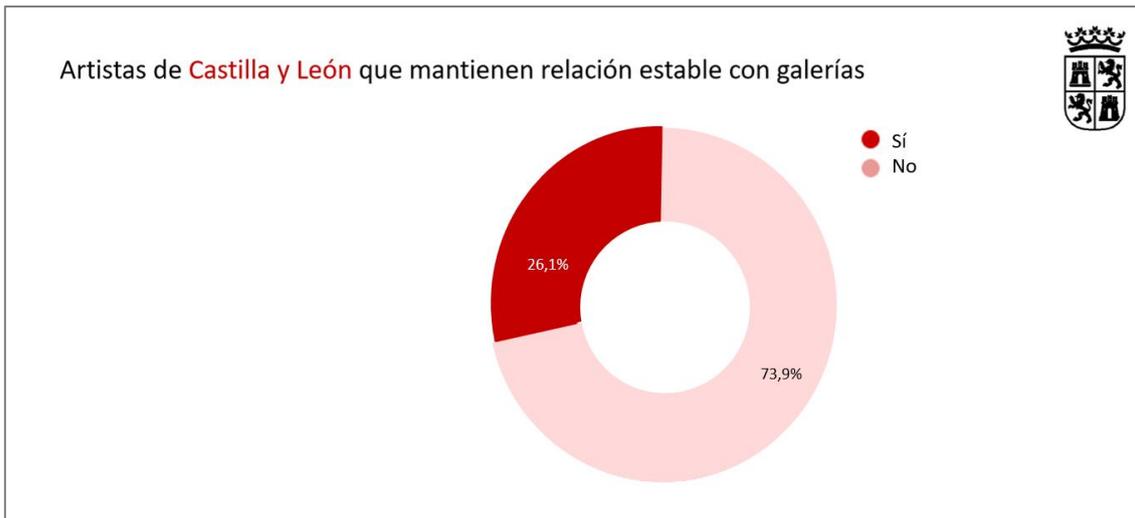


Fig. 103

Por último, la apreciación de los artistas sobre su situación tampoco difiere de lo esperado, situando casi en la mitad a los artistas que, carentes de relación con galerías, quiere establecerlas.



Fig. 104

De nuevo nos encontramos con una situación precaria en el mercado, en este caso a nivel autonómico, con políticas públicas que no lo incentivan y con la necesidad acuciante de que el tejido comercial en esta comunidad se consolide como vía para mantener la economía de sus artistas.

5.1.4.- Extremadura

Los datos segmentados de los artistas extremeños, siendo una minoría muy reducida dentro de nuestro estudio, un 0,8%, nos sirvieron para conocer algunos detalles de la situación de esta

comunidad en la que la creación artística atraviesa por ciertas dificultades, como se puso de manifiesto durante las jornadas Cáceres Abierto, en su edición de 2017, en las que fuimos invitados a presentar nuestro trabajo.

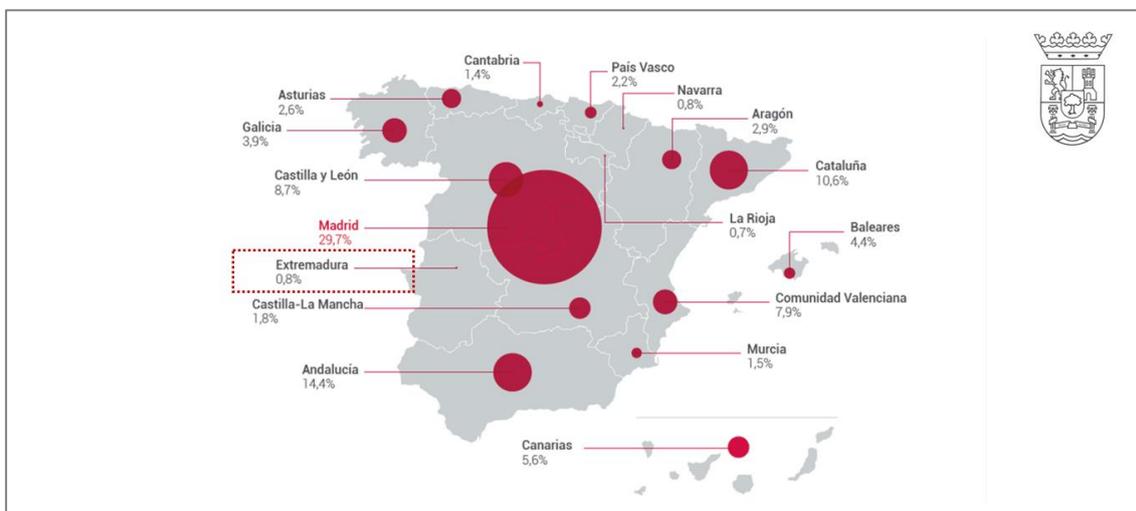


Fig. 105

Los artistas participantes en la encuesta resultaron ser mayoritariamente hombres en un 77,8%, y con dos grupos de edad diferenciados. Por una parte, más de la mitad, el 55,5%, era un grupo joven entre 30 y 50 años, con otro grupo de mayor edad entre 60 y 70 años que representaba el 22%.

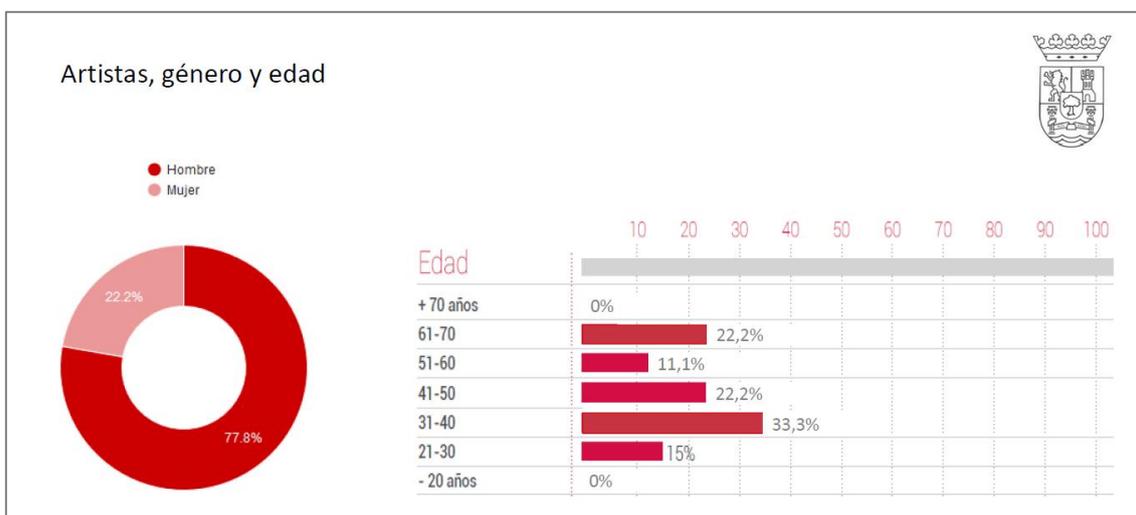


Fig. 106

La educación artística mostraba también una clara tendencia a la especialización académica, con un 33,3% de postgrados y másteres y un 22,2% de grados y licenciaturas. Sin embargo, el acceso de los artistas extremeños a la formación en el extranjero es minoritaria, llegando sólo al 37,5%, un valor ligeramente más bajo que la media nacional.



Fig. 107

La pertenencia a asociaciones profesionales de artistas es mucho menos acusada que en el resto de España y en comunidades concretas donde dichas asociaciones son muy activas. En el caso de Extremadura, el 55,6% de los artistas declara ser ajeno a dichas asociaciones, no estar vinculado a ellas ni haberlo estado en el pasado, y sólo el 22,2% dice estar asociado en la actualidad, mientras que el dato global de artistas asociados en España se sitúa en nuestro estudio en el 39,09%.

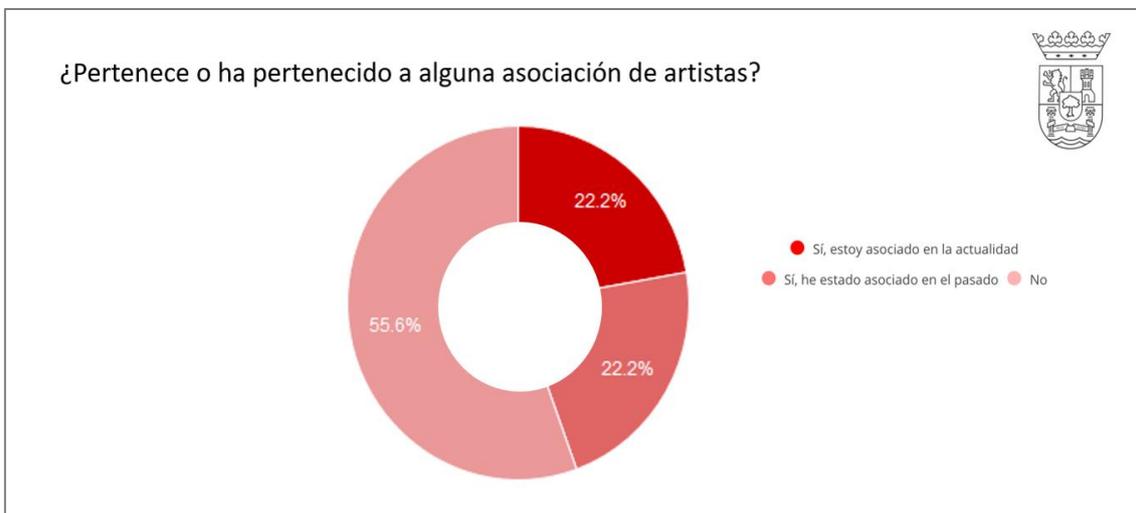


Fig. 108

La asociación Artistas Visuales y Asociados de Extremadura AVAEX se fundó en Enero de 2017 con la intención de fomentar, como se indica en su web⁹⁷:

“... la implantación de las buenas prácticas y la defensa y mejora de la condición social, profesional y cultural del artista. Defendemos el interés social del arte, mostramos

⁹⁷ Información completa sobre fines, actividades, documentos y recursos de la AVAEX, disponible en la web de la asociación.

nuestra voluntad de incidir en las políticas culturales y reclamamos nuestra capacidad de interlocución con las instituciones para favorecer la racionalidad y la transparencia en la gestión de los recursos”.

Nos consta que esta asociación, aunque de corta vida, ha sido la correa de transmisión de nuestro estudio en Extremadura, lo que explicaría que el 22,2% de los artistas participantes pertenezca a la misma.

Respecto a la situación fiscal, mientras que a nivel nacional veíamos cómo cerca de un tercio se declaraba autónomo y otro tercio desempleado, en Extremadura este paisaje cambia radicalmente. La mayoría de los artistas, el 37,5%, aparece como trabajador por cuenta ajena, con un 25% de funcionarios y otro 25% de jubilados. Ningún artista en nuestro estudio declara estar desempleado, y sólo el 12,5% aparece inscrito como trabajador autónomo. Por tanto, la dependencia de los artistas de trabajos y fuentes de ingresos ajenas a la creación artística parece evidente. Como veremos a continuación, el bajo número de galerías de arte extremeñas y la reducida actividad de las existentes son razones por las que los artistas de esta comunidad o bien deben buscar formas alternativas de comercializar su trabajo o bien deben depender de otras fuentes de ingresos que les permitan mantenerse.

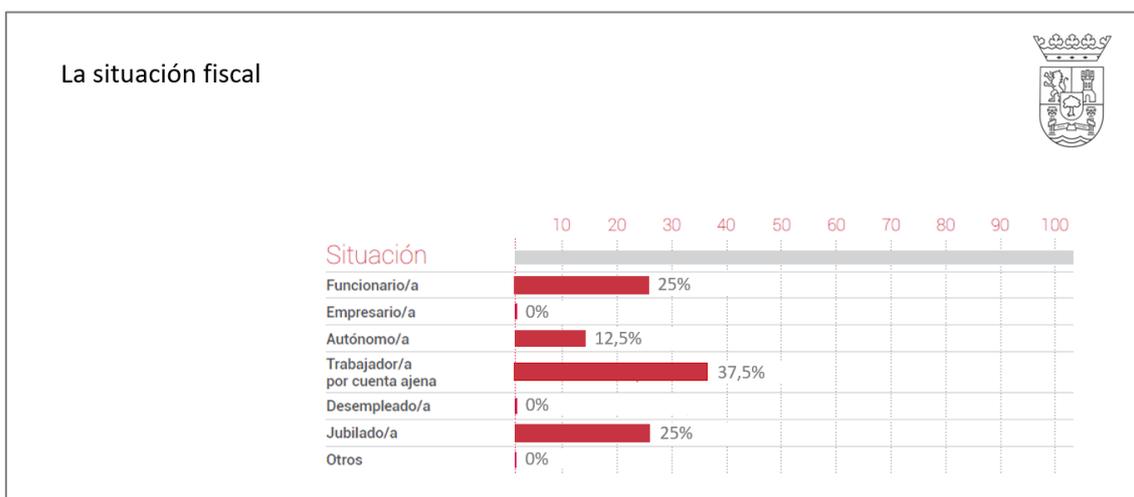


Fig. 109

Sin embargo, el nivel de ingresos declarado por los artistas extremeños muestra también datos significativos, en comparación con los resultados a nivel nacional. El 55,6% de ellos mantiene que ingresa menos de 8.000,00 € al año en todas sus actividades, sean artísticas o no, y el resto se sitúa siempre por debajo de los 30.000,00 € anuales. Sólo una artista extremeña, actualmente residente en Portugal, declara tener ingresos superiores a 60.000,00 € al año.

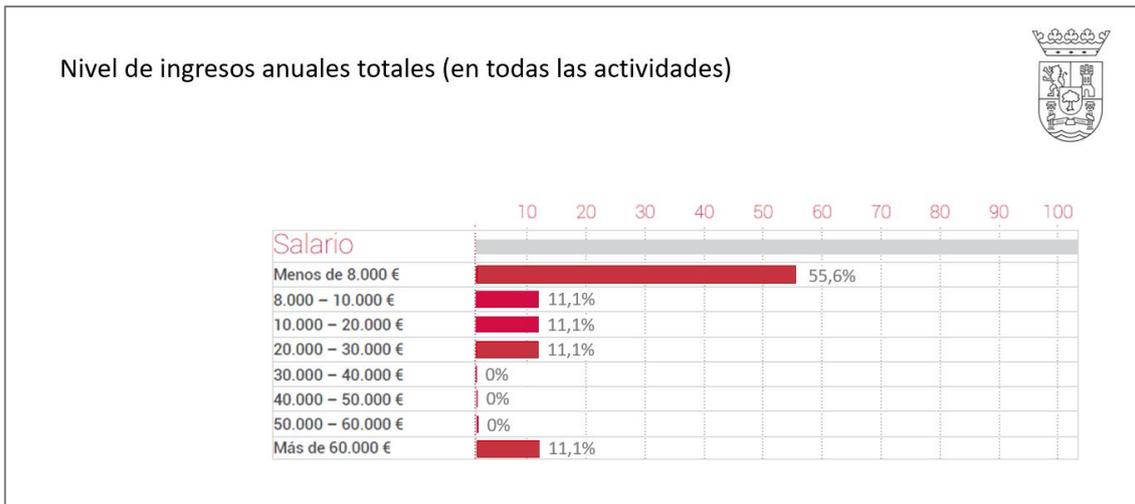


Fig. 110

La actividad expositiva de los artistas extremeños también se mantiene viva, con un 66,7% de artistas que han realizado exposiciones en los últimos dos años, y en las que se ha vendido obra mayoritariamente.

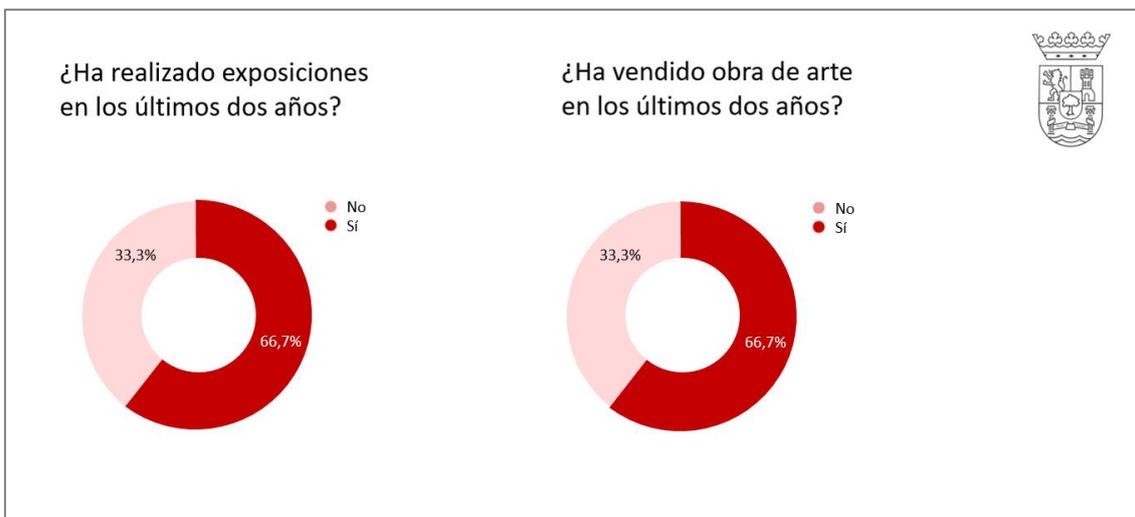


Fig. 111

Los precios medios de las obras vendidas, sin embargo, muestran ser mucho más bajos que la media nacional, oscilando siempre por debajo de los 500,00 €. Los únicos artistas cuyo precio medio se sitúa por encima de los 1.000,00 € son aquellos artistas que mantienen relaciones estables con galerías de arte desde 2008, y que son sólo el 22% de los artistas consultados en nuestro estudio. De nuevo, la ya mencionada existencia en Extremadura de pocas galerías de arte y de mercado en general provoca que los artistas deban depender de formas alternativas de comercialización de su obra, lo que obliga a reducir los precios.

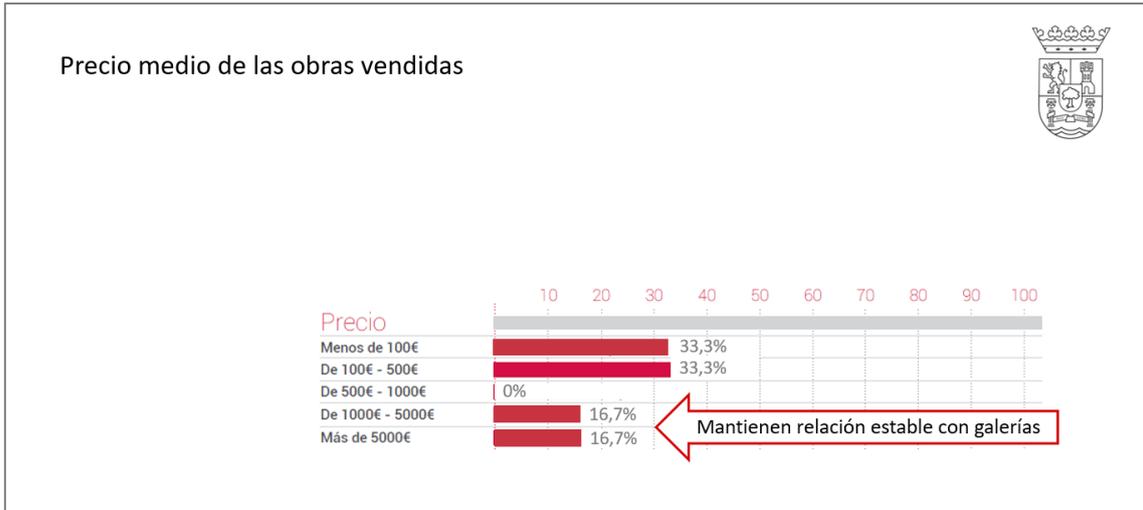


Fig. 112

De hecho, la respuesta a la pregunta final de nuestra encuesta, la apreciación de los artistas sobre su situación respecto del mercado, evidencia claramente lo que hemos comentado antes. Sólo un artista mantiene relaciones estables con galerías, siendo ésta su principal fuente de ingresos, y otro artista, también con galería que le representa en ocasiones esporádicas, se muestra satisfecho con esta situación, en la que el propio artista gestiona el resto de su obra. Otro artista manifiesta mantenerse ajeno al mercado de las galerías, y gestionar de forma independiente la comercialización de su obra de forma satisfactoria. Pero por último, el grupo de artistas sin relaciones comerciales con galerías pero con el deseo de estrechar lazos con ellas asciende en Extremadura al 66,7%, mientras que la media nacional de este grupo está en el 42,6%.

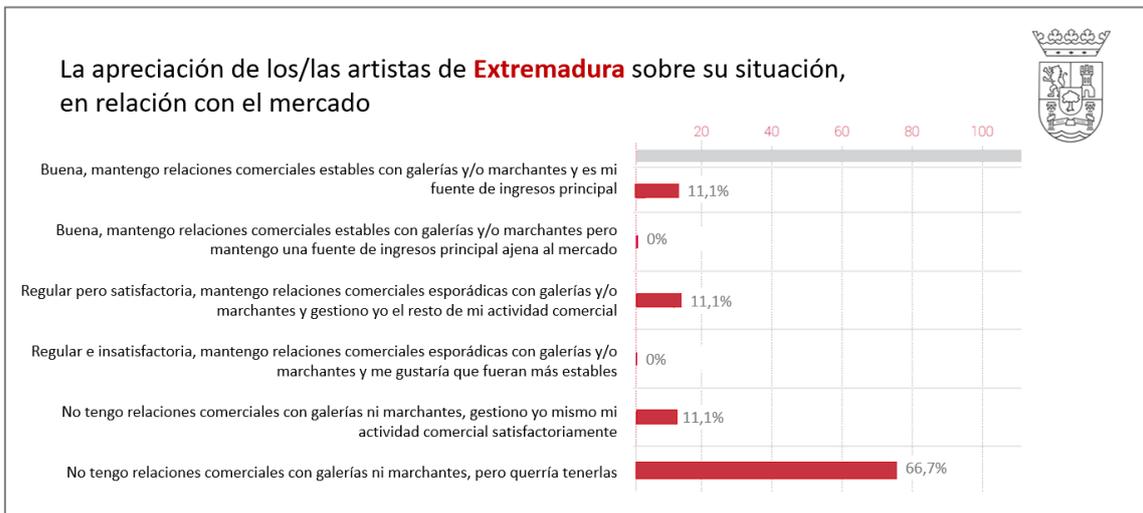


Fig. 113

De nuevo, la impresión de los artistas sobre el beneficio de mantener lazos con galerías de arte sigue siendo alta, incluso en aquellas regiones en las que el mercado es casi inexistente. El cierre en Enero de 2018 de la galería Casa sin Fin en sus sedes de Cáceres y Madrid, una galería que había abierto en 2010, en plena crisis, y que ha dejado a esta capital extremeña casi desprovista

de galerías, donde actualmente sólo se mantiene la galería Kernel, inaugurada en 2016. Se mantiene en Badajoz la galería Ángeles Baños, habitual en la feria ARCO y casi la única galería de arte contemporáneo de esta comunidad autónoma con larga trayectoria y con clientela nacional e internacional, aunque apenas expone artistas extremeños (2 de 18, según su web). Parece, por tanto, que esa ausencia de mercado y de galerías y coleccionistas en Extremadura incide de manera notable en la precariedad de los artistas locales.

5.1.5.- Canarias

Con características propias que los distinguen de los datos globales en España, los artistas insulares de nuestro estudio acusan grandes diferencias respecto a los de otras comunidades autónomas del estado español. No en vano, la distancia del archipiélago canario respecto de la península, el coste del traslado y seguro de las obras y los artistas, los aranceles aduaneros que los artistas luchan por que se rebajen, la burocracia que acarrea el transporte de obras, similar a la de exportaciones e importaciones, son elementos que dificultan la posibilidad de los artistas canarios para exponer en galerías peninsulares, o en general en galerías de fuera de las islas. Esta circunstancia, unida al ya común deterioro del tejido galerístico, que hace que en las islas principales, Tenerife y Gran Canaria, se concentren las pocas galerías que han resistido la crisis, que en muchos casos representan a artistas extranjeros, hace que se compliquen las posibilidades de exponer y comercializar su obra en galerías a los creadores locales. El fomento de la creación artística mediante programas públicos de desarrollo de diferentes actividades, como las residencias artísticas de La Regenta en Las Palmas de Gran Canaria, que tuvimos ocasión de conocer a fondo de la mano de su director Alejandro Vitaubet, suplen en cierta medida la falta de un mercado activo y eficaz que apoye a los artistas en el desempeño de su actividad, pero en pocas ocasiones es percibido así por los numerosos artistas a quienes apenas llegan estas ayudas. El 5,6% que han representado los artistas canarios en nuestro estudio nos han permitido analizar su situación en detalle, así como en la presentación que realizamos en el Museo Néstor junto a la asociación principal AICAV, que comentaremos más adelante, pudimos contrastar con datos de nuestro estudio con los propios artistas locales, así como con otros gestores del sistema canario del arte contemporáneo.

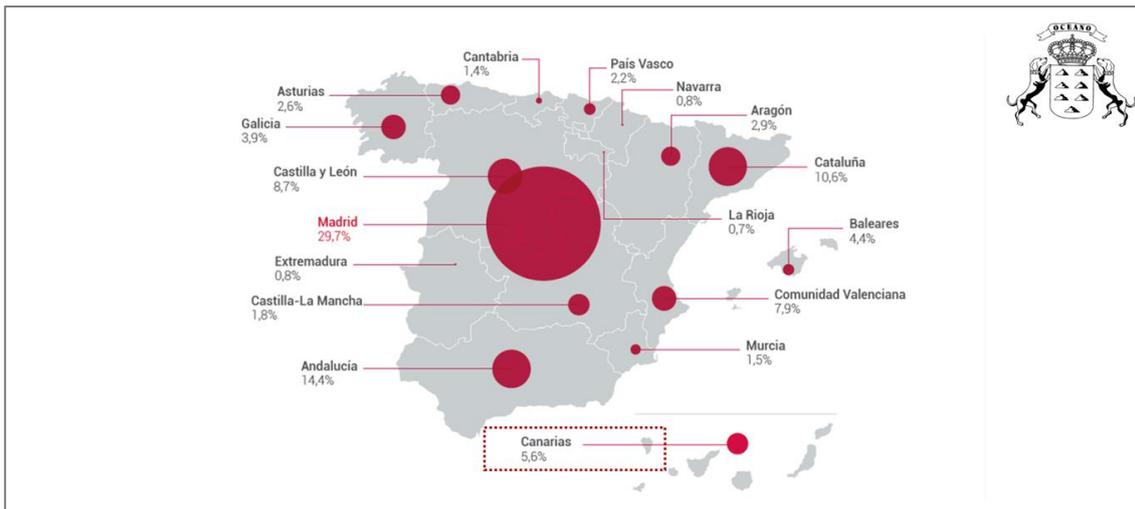


Fig. 114

A tenor de los datos aportados, los artistas canarios de nuestro estudio pertenecen a un grupo de edad mayor a la media, con el doble de individuos mayores de 60 años que la media nacional, con mayor nivel de autodidactas y formación no reglada, y menor número de posgraduados y doctores, aunque con mayor porcentaje de artistas que han realizado estudios en el extranjero, gracias de nuevo en gran parte a las políticas de fomento desde la administración.

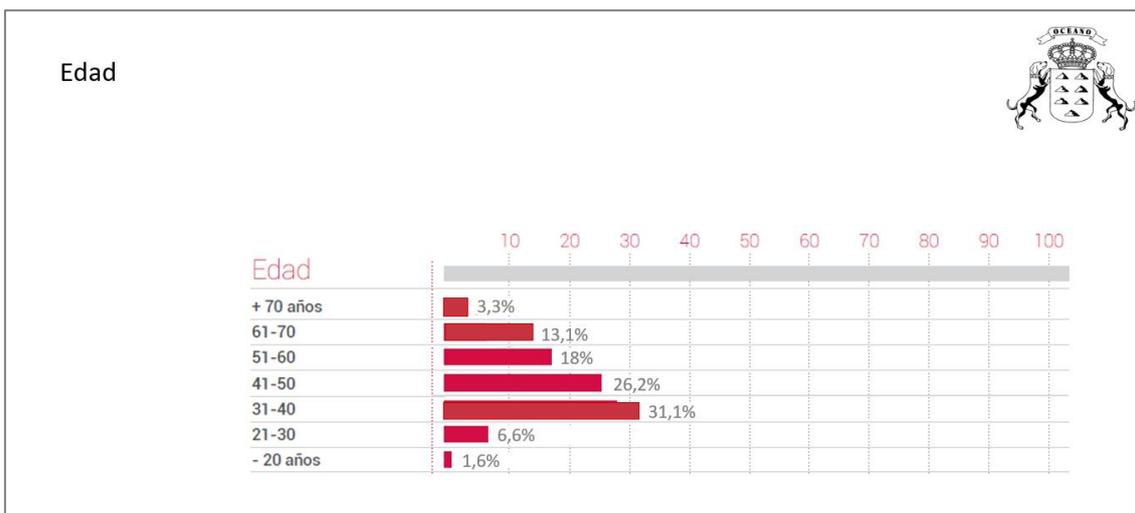


Fig. 115

El nivel de ingresos totales al año muestra los mismos problemas de precariedad que vemos en el resto de España, bajos ingresos y poca cotización a la Seguridad Social. De hecho, entre los artistas canarios de nuestro estudio ninguna declara percibir ingresos por encima de los 40.000,00 €, y quienes sitúan sus ingresos por debajo del Salario Mínimo Interprofesional suben al 52%, superando la mitad de los encuestados.

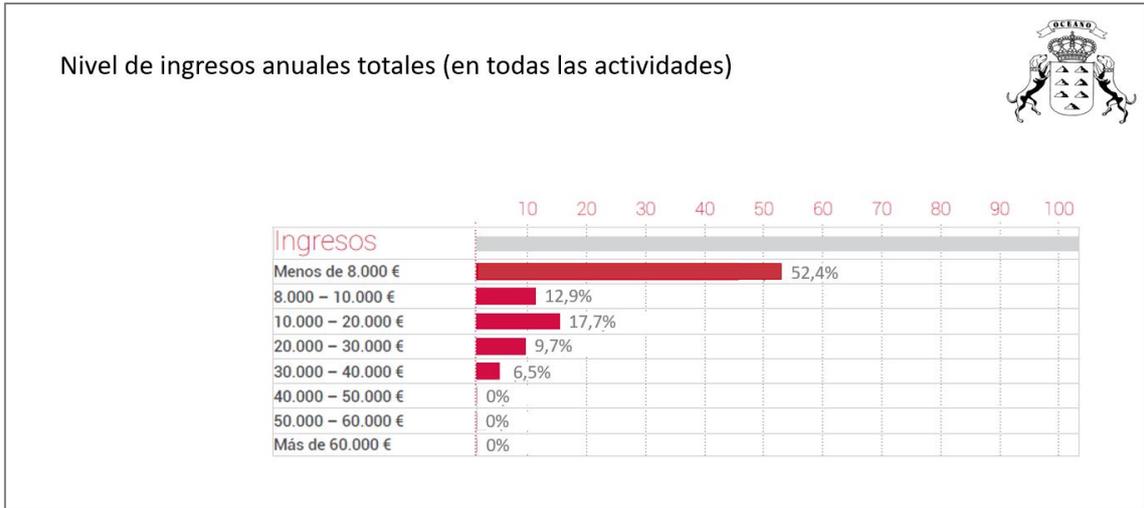


Fig. 116

La situación fiscal en esta comunidad sorprende por la ausencia de artistas empresarios, mientras que el porcentaje de autónomos aumenta hasta el 39%. Ahora bien, una vez más nos encontramos con la ya habitual figura del artista autónomo discontinuo, que sólo puede hacer frente a la cuota de la Seguridad Social en caso de ingresos suficientes, siendo estos muy esporádicos. Por ello, solamente el 4,5% declara poder pagar la cuota de manera permanente.

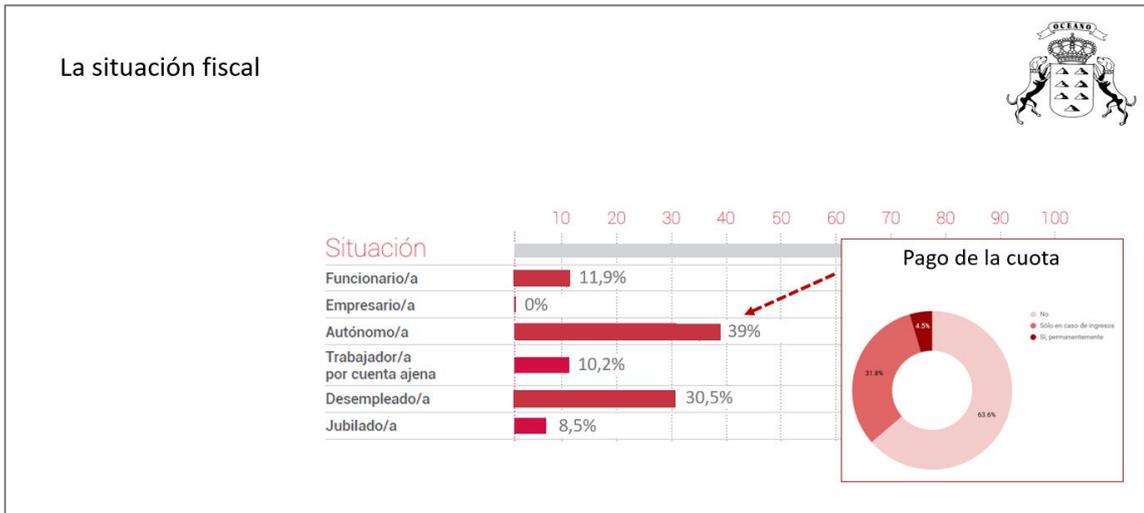


Fig. 117

Como ya hemos comentado, los problemas derivados de la insularidad, la difícil relación con galerías e instituciones peninsulares, las altas cuotas aduaneras y la reducción de ayudas públicas locales y autonómicas lastran la actividad de los artistas en las islas. El porcentaje de artistas que mantiene relaciones estables con sus galerías se reduce al 27,1%. Además, de ellos el 18,7% ve sujetas sus relaciones a contratos por escrito, dato que es proporcionalmente más alto que la media nacional, situada en el 16%.

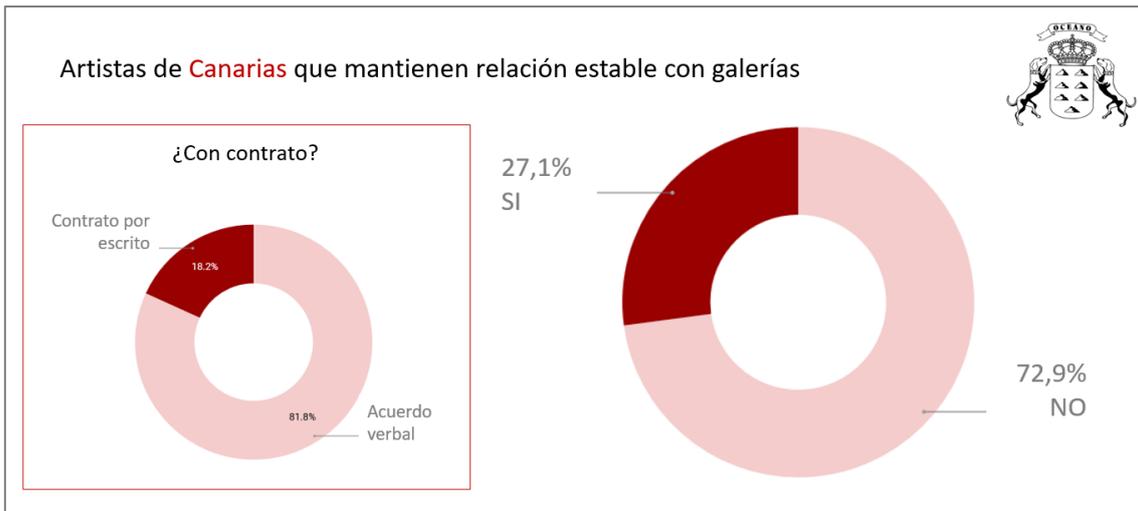


Fig. 118

No obstante, un mayor grado de autogestión y de independencia en la comercialización de su obra son también características propias de los artistas canarios. Son más amplios los grupos de artistas que, ya sea de manera satisfactoria o insatisfactoria, gestionan de forma independiente la comercialización de su obra, pero también es más alto, llegando al 57,4%, el porcentaje de artistas que desea establecer relaciones con galerías, a pesar de la difícil situación del mercado insular del arte.

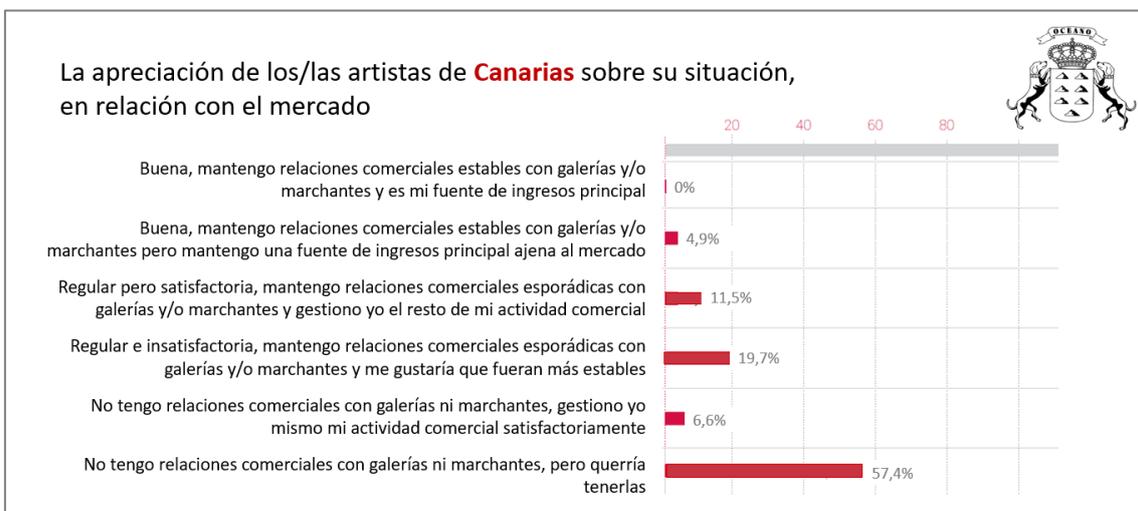


Fig. 119

5.1.6.- Cataluña

Cataluña representa el 10,6% de las respuestas recogidas en nuestra investigación, tercera en importancia después de Madrid (29,7%) y Andalucía (14,4%), con un total de 115 artistas aportando datos a nuestra encuesta. Por ello, el análisis de la situación de los artistas en esta comunidad, a partir de la evolución de la creación artística en Cataluña, de sus estructuras de

poder y su relación con los creadores, es fundamental para apoyar nuestra investigación sobre las particularidades de los distintos territorios de nuestro país en cuanto a la realidad de los artistas.

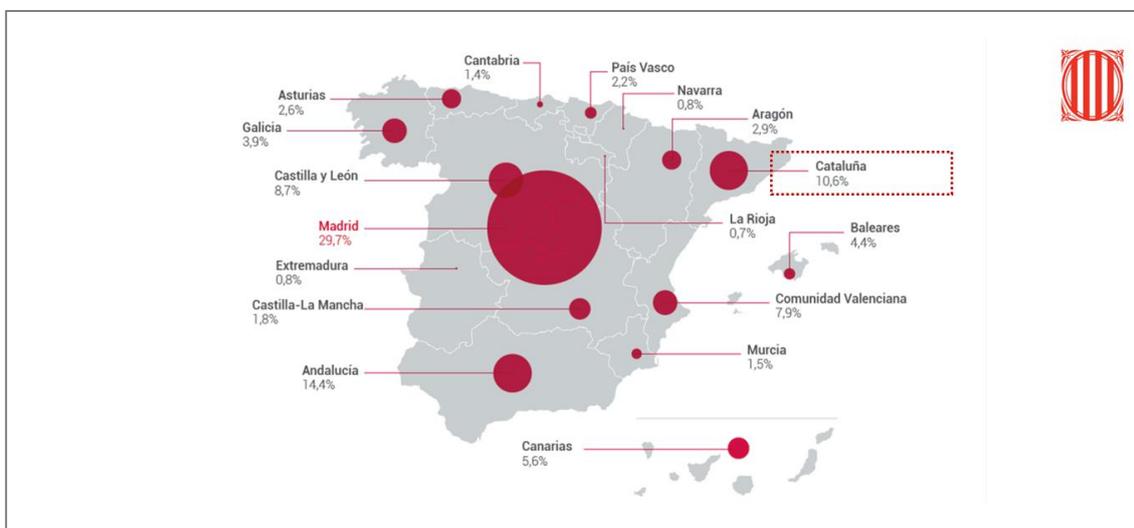


Fig. 120

Cataluña se ha caracterizado siempre por desarrollar políticas culturales de alta calidad, orientadas a favorecer y fomentar la creación, consolidar la imagen de marca cultural del país, el reconocimiento social de la propia cultura catalana y la difusión fuera de sus fronteras. En el ámbito del arte contemporáneo, el entramado de museos y centros de arte nacidos en las dos últimas décadas es notable, como lo es la labor de promoción internacional, y también dentro del territorio español, del Institut Ramon Llull, cuya actividad de fomento de la lengua y la catalanas en todos sus ámbitos lo equiparan al Instituto Cervantes o a ACE a nivel nacional. Su implicación con el arte contemporáneo ha permitido que Cataluña, a través del Insitut Ramon Llull, participe en la Bienal de Venecia desde 2009. Los centros de arte de gestión pública que en Cataluña han apostado por el arte contemporáneo desde la formación, la investigación, el debate, o la creación y producción son muchos, como La Virreina, Arts Santa Mónica o CCCB en Barcelona, La Panera en Lleida, además de los grandes museos como el MACBA. Además, centros de gestión privada con importante labor de fomento del arte contemporáneo como CaixaFórum, la Fundació Miró, o colecciones privadas como Cal Cego o la Fundació Sorigué, merecen mención. Las dificultades de tipo económico, político o social por las que ha atravesado esta comunidad en las últimas décadas se han dejado notar también en este aspecto, y no sólo en el cierre de galerías de arte, sino en cierta incertidumbre respecto al destino de algunos centros, incertidumbre que esperamos se resuelva pronto.

La realidad de la cultura y, en concreto, las artes visuales en Cataluña ha sido objeto de distintos estudios que nos aportan datos y nos ayudan a entender el contexto en mayor profundidad. Los trabajos realizados por Artimetría, desde el primer estudio de 2002 inédito realizado para el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, con unas características similares a nuestra investigación, hasta su participación en *La dimensión económica de las artes visuales en España*, realizado en 2006 para AVVC, *La valoración económica del trabajo del creador-a en las artes visuales* realizado en 2009 para el Gobierno Vasco, o el último de 2010, *La situació dels*

artistes visuals a Catalunya, también para la Generalitat. Todos estos trabajos tienen un valor innegable, algunos más profundos y completos, otros concebidos más bien como registros o censos de artistas, con información más puntual o limitada. No obstante, necesitan una revisión que adecúe los datos a la situación actual por la que atraviesa el sector en estos momentos, y no sólo los artistas sino especialmente el sector de las galerías de arte, que desde los años posteriores al inicio de la crisis de 2008 han sufrido modificaciones importantes en Cataluña⁹⁸. El paulatino cierre de galerías de arte ha supuesto, como venimos indicando, la pérdida de la principal fuente de ingresos para muchos artistas, especialmente para aquellos cuya comercialización de obra se genera en las exposiciones que éstas realizan. Especialmente en el caso de los estudios de Artimetría, dado que uno de los criterios básicos que les han llevado a seleccionar a determinados artistas para sus analíticas es el reconocimiento por parte de las galerías, el hecho de que algunas de las galerías con las que ellos contactaron en su día ya no estén activas nos hace pensar en cómo ha cambiado la situación económica de los artistas que trabajaban con ellas y que fueron entrevistados en sus informes. Por tanto, volver nuestros ojos a los artistas directamente como fuente primaria fundamental es, creemos, imprescindible para conocer su realidad a fondo. Por ello, los datos segmentados de nuestro estudio que se refieren a los artistas catalanes nos van a aportar una visión muy concreta de la situación actual, doce años después de *La dimensión económica de las artes visuales en España*, ocho críticos años después de *La situació dels artistes visuals a Catalunya*, que esperamos ayude a arrojar luz sobre este tema.

La proporción entre sexos se inclina ligeramente hacia las mujeres, siendo las artistas catalanas el 57%, frente al 52% que ha respondido a nivel estatal. Curiosamente, en el informe de Artimetría de 2010 (p. 4), basado en datos sobre artistas con alta visibilidad, la proporción de mujeres incluidas en su estudio era del 33,1%, posiblemente porque, como ya sabemos, entre los artistas más reconocidos o visibles, la mayoría sigue siendo masculina, aunque la actividad artística la desempeñen tantas mujeres como hombres, o más mujeres en los tramos de edad más jóvenes. Un análisis en mayor profundidad de la situación de las artistas en esta comunidad nos ayudaría a arrojar datos más pormenorizados, lo que reservamos para un futuro.

⁹⁸ Un interesante y reciente artículo de Roberta Bosco en El País resume bien la situación por la que están pasando las galerías en Barcelona, y la evolución desde la crisis (Bosco, 2017). En el mismo medio, J.A. Montañés se hacía eco en 2013 de cómo las galerías catalanas aunaban esfuerzos uniendo las dos asociaciones existentes en una sola como forma de unir esfuerzos (Montañés, 2013). En la Vanguardia, Javier Aguilar mencionaba la imperante necesidad de abrirse a nuevos mercados a través de la asistencia a ferias de arte (Aguilar, 2016). Ya en 2009, María Palau hablaba El Punt Avui de la difícil situación y del cierre de galerías que ya había empezado (Palau, 2009). Los medios de comunicación, en estos últimos años, nos ofrecen muchos y muy interesantes puntos de vista sobre cómo está afectando la crisis al mercado de las galerías en nuestro país, en cada comunidad autónoma, y cómo está afectando a los artistas.

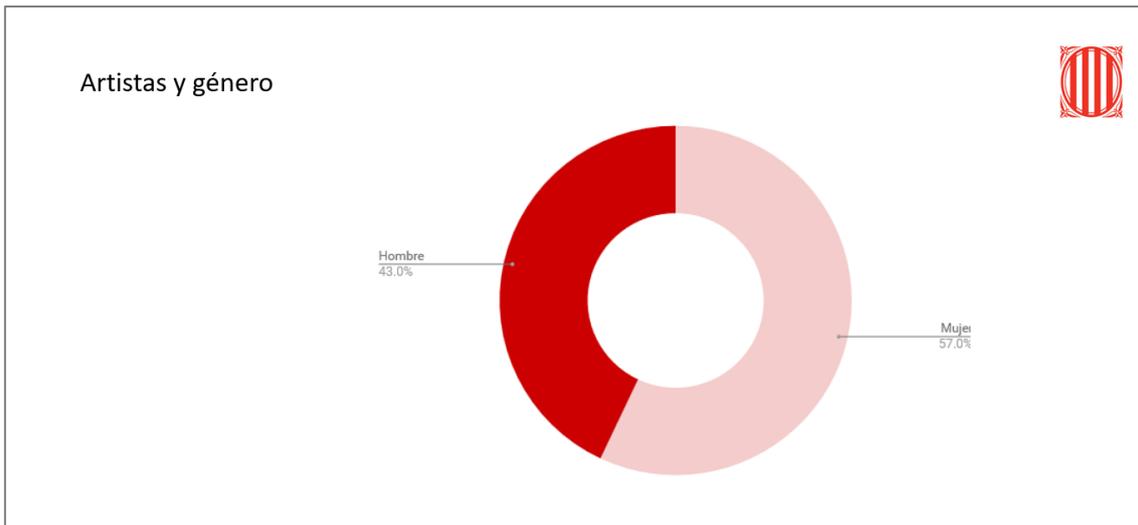


Fig. 121

El rango de edades muestra un grupo de artistas ligeramente mayores que la media nacional, donde el valor más numeroso se situaba entre los 31 y 40 años con el 28%. Sin embargo, en Cataluña el rango de edad más numeroso es el de artistas entre 41 y 50 años que sube hasta el 29%, el grupo de 31 a 40 es del 24,5%, pero el grupo más joven entre 21 y 30 años es superior a la media nacional, llegando al 19,1% frente al 15% en España. Por tanto, se reparten más los grupos de edad.

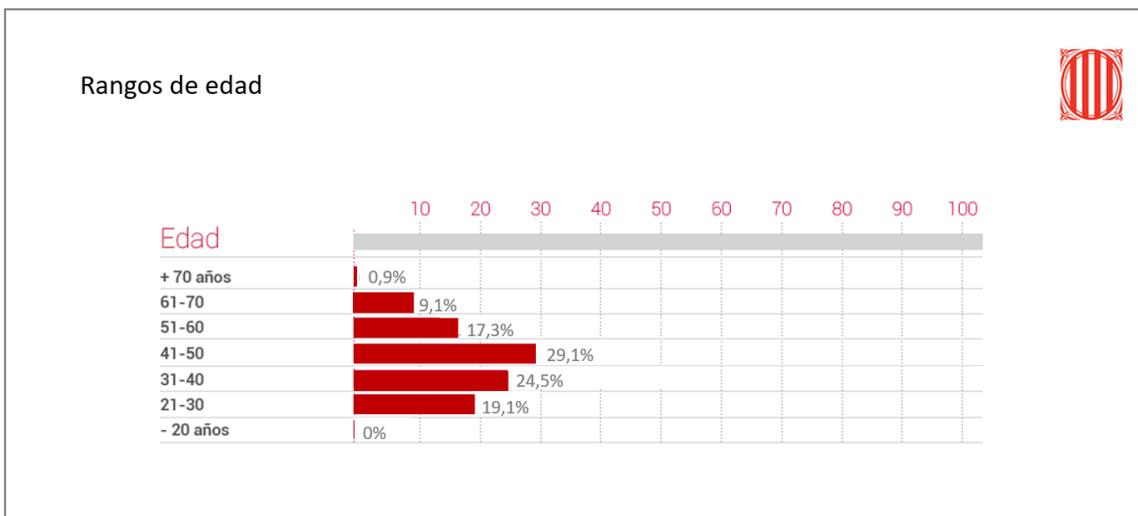


Fig. 122

La formación artística también se diferencia de la media nacional, y especialmente de algunas comunidades autónomas, por el mayor número de artistas con estudios superiores. Tanto los licenciados y graduados como los postgrados y másteres superan a la media nacional, 36,8% frente a 33% en el primer caso, y 23,7% frente a 19% en el segundo, pero con menor número de doctores, 4,4% frente al 9% nacional. La importancia y número de escuelas y facultades de Bellas Artes en Cataluña (Universidad de Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, Pompeu Fabra, Ramón Lluï, etc.) garantizan el acceso a formación superior de los artistas en esta comunidad, así como el efecto llamada de jóvenes de otras comunidades. Sin embargo, el

número de artistas que acceden a estudios en el extranjero es ligeramente más bajo que la media nacional, 37,2% frente a 38,7%, aunque muy superior a otras comunidades, lo que invita a pensar de nuevo en las distintas políticas públicas y sobre todo autonómicas y locales de fomento de dichos estudios con becas, ayudas y programas determinados.

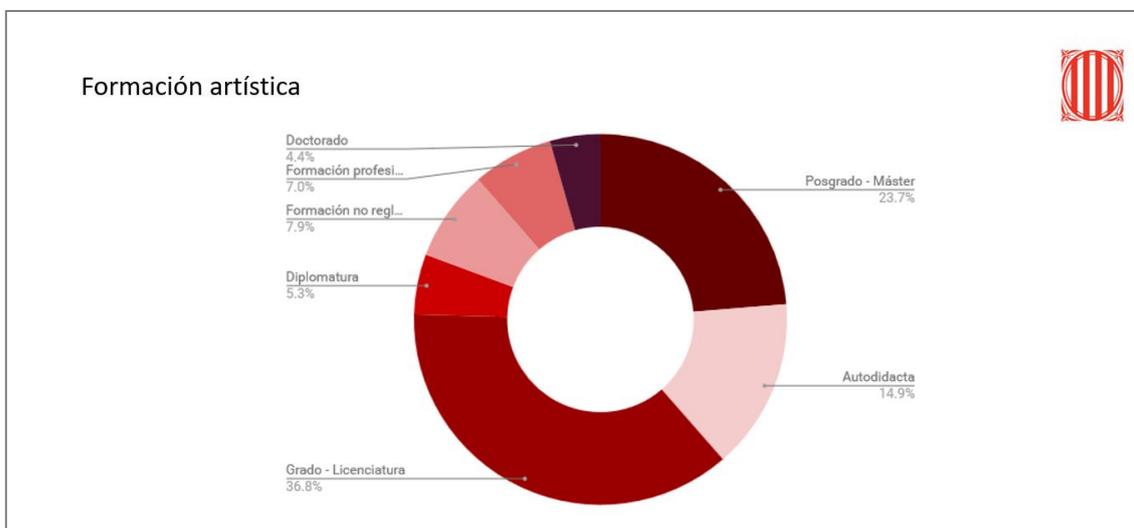


Fig. 123

El alto número de artistas asociados profesionalmente nos habla de la existencia de una estructura fuerte y bien cohesionada de asociacionismo en Cataluña, con un 42,1%, cifra superior a la media nacional, pero también refleja un 18,4% que ha abandonado su vinculación en el pasado con asociaciones, y un 39,5 que no ha estado nunca asociado. La Asociación de Artistas Visuales de Cataluña AAVC⁹⁹, organización profesional nacida en 1980 como Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya, aglutinó a un gran número de artistas y desarrollo una amplia actividad, tanto en la mejora de las políticas públicas de fomento de las artes y la cultura, como en la optimización de las condiciones laborales de los artistas a través de programas de buenas prácticas, formación en profesionalización, sesiones de debate y numerosas actividades y servicios a la comunidad artística, convirtiéndose en una de las asociaciones más dinámicas e influyentes de España. AAVC cesó en su actividad en Junio de 2016, dándole el relevo a la Plataforma Artistes de Cat PAC, actualmente Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya PAAC¹⁰⁰, con sede en el Centre d'Estudis i Documentació del MACBA. La existencia de entidades de fomento de la creación, como Hangar o Hamaca, junto con otras iniciativas, constituyen una estructura sólida sobre la que basar el apoyo que los artistas necesitan desde muy diversos ángulos, desde la propia creación a aspectos jurídicos, laborales, fiscales, la relación con instituciones, galerías u otras empresas, etc. El nivel de relación con las entidades de gestión de derechos, sin embargo, es incluso más bajo que la media del estado, siendo el 82,3% de los

⁹⁹ Sobre la historia del asociacionismo artístico catalán tenemos varias fuentes en los medios de comunicación que reflejan bien las vicisitudes por las que se ha pasado en las últimas décadas, tanto respecto a la trayectoria y actividades de AAVC (Burgueño, 2019) como a su crisis y refundación (Bosco, 2016).

¹⁰⁰ La web de la PAAC ofrece formación completa de las actividades de la asociación y de sus socios, así como recursos para la profesionalización de los artistas.

artistas catalanes los que no están asociado a ninguna de estas entidades, entre las que predomina VEGAP, igual que en el resto de España, con el 14,2% de afiliados.

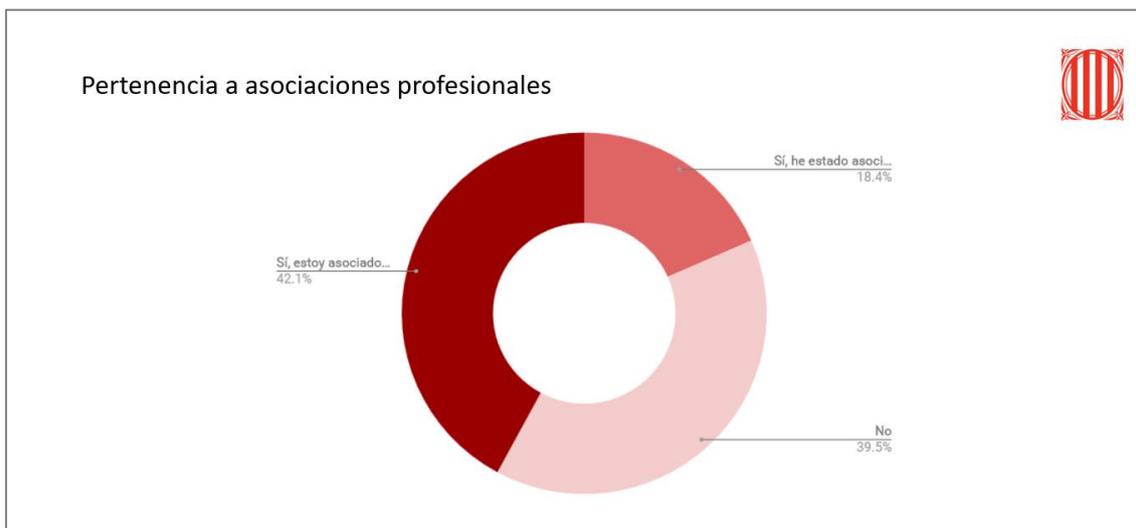


Fig. 124

El dato sobre los ingresos totales refleja un poder adquisitivo ligeramente superior, siendo el porcentaje de artistas catalanes con ingresos inferiores a 8.000,00 € el 41,1% frente al 46,9% nacional. Más de la mitad de los artistas encuestados ingresan entre 8.000,00 y 30.000 € al año en todas sus actividades, un dato como decimos ligeramente superior al 44% de la media nacional, y el grupo de artistas con ingresos por encima de 60.000,00 € también es un poco más alto, 0,9% frente a 0,6%.

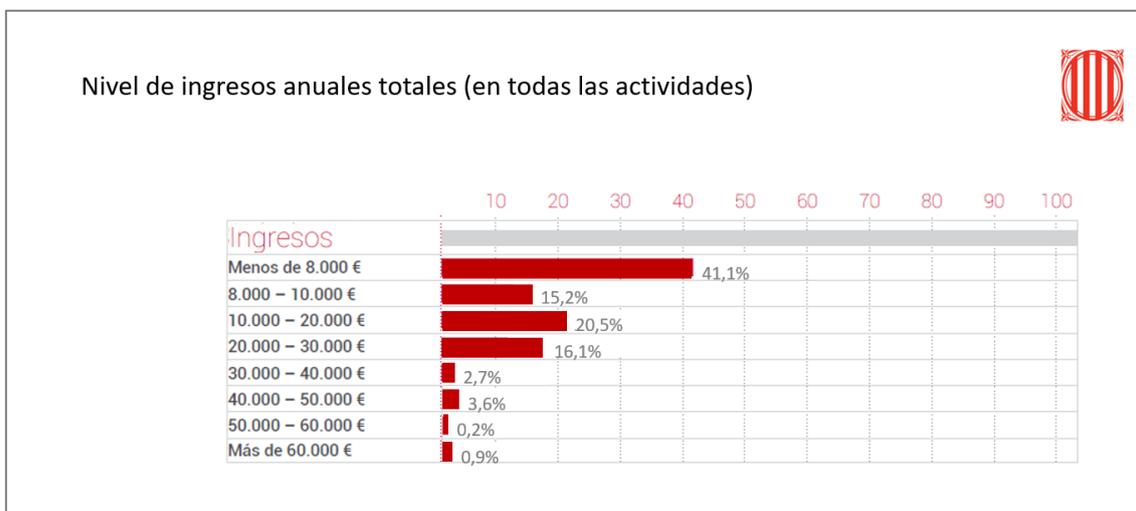


Fig. 125

Además, ante la pregunta sobre qué porcentaje de sus ingresos proceden de las actividades artísticas, los artistas catalanes declaran que, casi al igual que la media en España, para el 63,1% representan menos del 20%, unos ingresos de nuevo muy bajos respecto al tiempo, esfuerzo, recursos y capacidades invertidos. El grupo de artistas para quienes las actividades artísticas

suponen la mayor parte de sus ingresos, a partir del 60%, es del 18%, mientras que a nivel nacional este grupo supone el 20%.

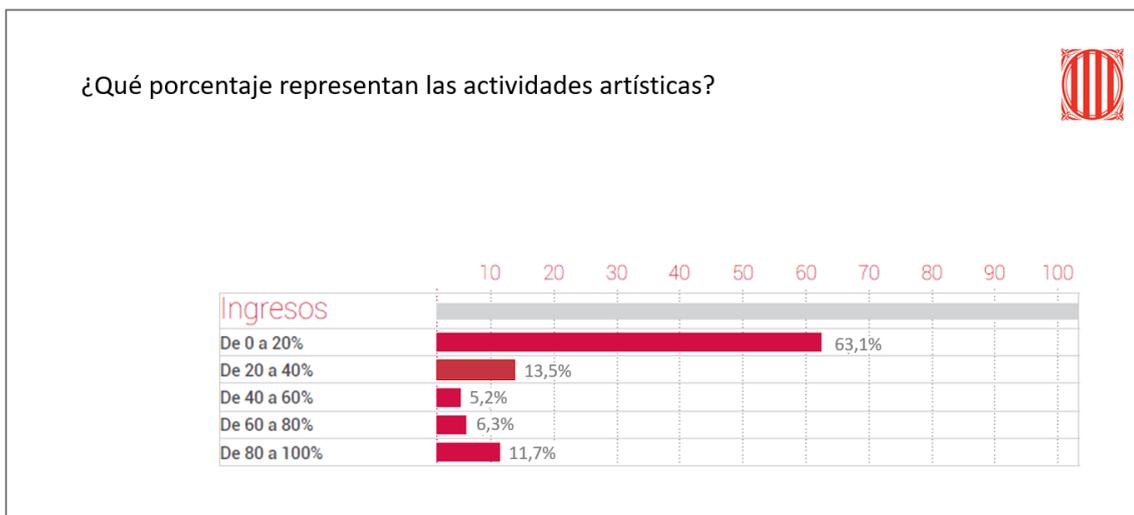


Fig. 126

El nivel de años dedicados a la creación artística es similar al declarado a nivel del estado pero, acorde con el grupo de mayor edad detectado en Cataluña, el grupo de artistas que declara entre 35 y 45 años de actividad es algo superior a la media, 11,4% frente a 8,1%. Sin embargo, los artistas que han cotizado a la Seguridad Social un número de años alto, que les permita disfrutar de prestaciones de jubilación, es bajo, siendo sólo el 1,8% quienes han cotizado entre 25 y 45 años, y ninguno a partir de 45. Dato que muestra que la precariedad afecta también a Cataluña en este sentido.

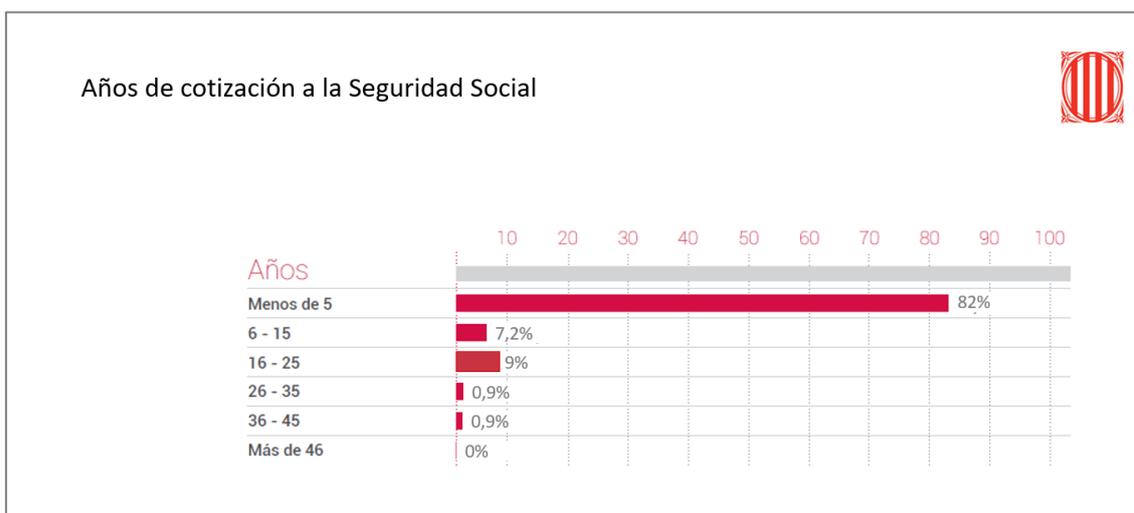


Fig. 127

En cuanto a la situación fiscal, es más alto el número de autónomos y de desempleados, pero también es significativamente más alto el de trabajadores por cuenta ajena (23,2% en Cataluña frente a 19,7%) mientras que hay menos número de funcionarios (5,4% frente a 8,5%). El porcentaje de artistas en situación de empresario es notablemente bajo, con un 0,2%.

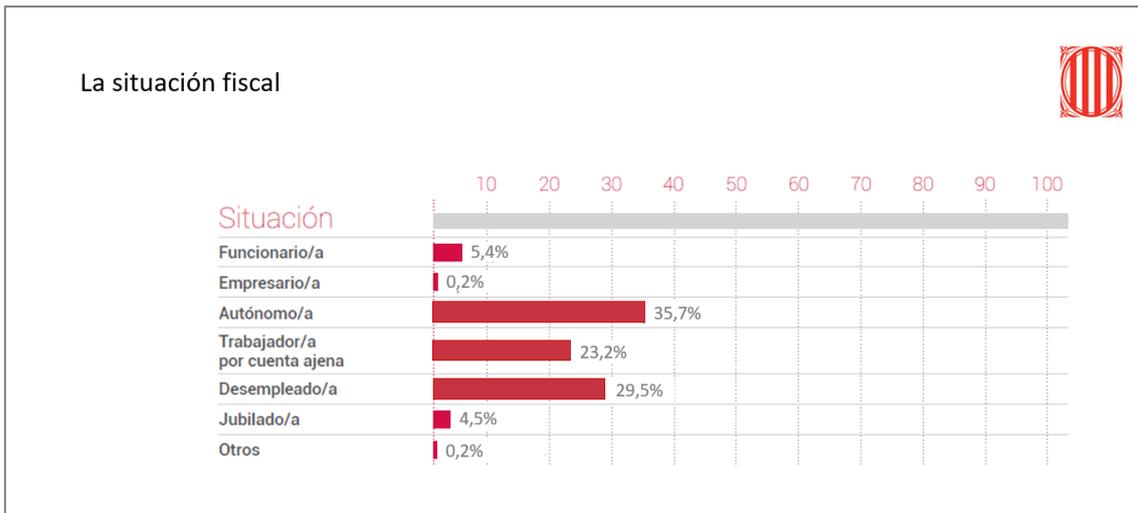


Fig. 128

El dato sobre la actividad expositiva de los artistas en Cataluña es también alto, como hemos constatado en toda nuestra investigación, siendo el 85,1% los que han realizado exposiciones en los últimos dos años en distintos espacios expositivos, tanto comerciales como institucionales, incluyendo espacios alternativos, ferias independientes o en su propio estudio. Sin embargo, el porcentaje de artistas que han vendido obra se sitúa en el 56,1%, menos del 59,3% nacional.

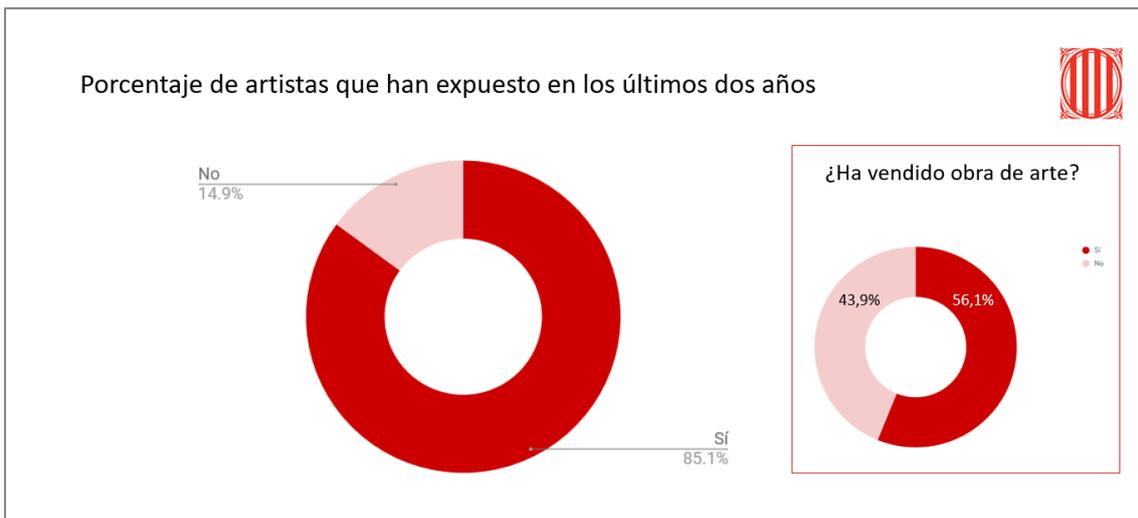


Fig. 129

Por el contrario, el precio medio de las obras vendidas se sitúa ligeramente por encima de la media. El grupo de artistas con precios medios entre 1.000,00 y 5.000,00 € sube al 21,3%, mientras que la media española está en el 19,6%.

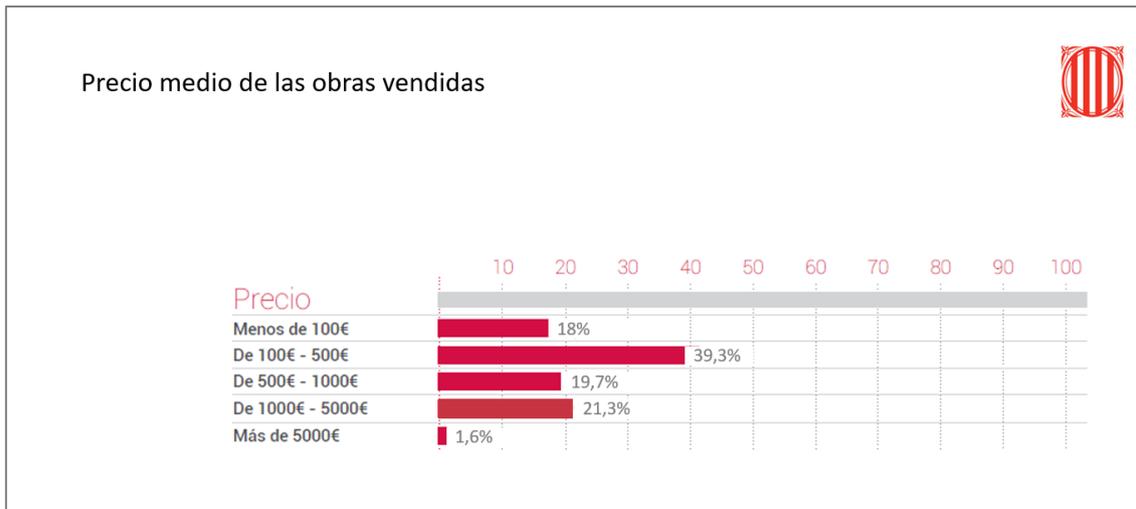


Fig. 130

Nos han llamado la atención varias respuestas a preguntas que vinculan a los artistas con el mercado a través de las galerías de arte. La relación entre unos y otras, además de ser productiva para ambos, de suponer un paso más en el reconocimiento del arte ante la sociedad, las instituciones, la crítica, etc., favorece una actividad profesional creadora de riqueza y puestos de trabajo. Los tiempos posteriores a la crisis están generando, como vemos, nuevos modelos de negocio en todos los canales de distribución y comercialización para adaptarse a las circunstancias actuales¹⁰¹. Las galerías pop-up son un modelo de negocio propio de tiempos de crisis, que permite reducir los costes fijos de mantenimiento de un local expositivo abierto permanentemente, de modo que pueden mantenerse a nivel online y realizar determinadas exposiciones temporales en locales específicos, dos o tres a lo largo del año. Este modelo, que en ciudades como Madrid ha tenido menos repercusión¹⁰², sí que está teniendo éxito en Barcelona, con proyectos como *Me & the curiosity*¹⁰³ y Cis Art Lodgers, que permiten esa reducción de costes y ese interés por crear expectación ante las futuras apariciones, pero impiden mantener un programa expositivo estable y una relación duradera con los artistas que representan, dependiendo de ventas puntuales tanto éstos como la propia galería. Una estructura de galerías sostenible y fuerte es una necesidad fundamental tanto para la supervivencia de los artistas como para el desarrollo del arte contemporáneo a nivel cultural y social. La vinculación profesional de los artistas con galerías de arte es, normalmente, un hecho deseable y buscado por la mayoría de aquellos, e imprescindible para éstas, si operan en el mercado primario. Cataluña ha sido siempre una comunidad con un mercado galerístico rico y

¹⁰¹ En el VII *Workshop on Cultural Economics Management*, realizado en Oporto, Portugal (Pérez Ibáñez, 2015), presentamos los resultados de nuestro primer trabajo de campo, fase experimental de la investigación que ahora presentamos, y que había comenzado el año anterior con la ponencia presentada en el VI *Workshop on Cultural Economics Management*, que tuvo lugar en Madrid sobre galerías españolas y nuevos modelos de negocio (inédita).

¹⁰² La galería Combustión Espontánea comenzó como galería pop-up y un año después pasó a establecerse en un local en la calle Amanuel, 20, donde se mantiene hoy abierta. La única galería pop-up actualmente activa en Madrid es la de Efraín Bernal, marchante colombiano establecido hace años en España, anteriormente director del espacio expositivo de La Fábrica, que realiza varias exposiciones temporales en distintos locales de Madrid.

¹⁰³ Entre proyectos expositivos, la web de *Me & the curiosity* indica “estamos en reposo”.

activo. No en vano, la primera galería comercial de todo el territorio español, la Sala Parés, se fundó en Barcelona en 1840 y sigue activa a día de hoy. Uno de los foros de debate más reconocidos a nivel mundial sobre el mundo del mercado del arte, de las galerías y ferias de arte contemporáneo, es *Talking Galleries*, celebrado en Barcelona y otras sedes mundiales desde 2011 organizado por el galerista barcelonés Lluçia Homs que cuenta en cada ocasión con importantes firmas del mercado global¹⁰⁴. Sin embargo, hemos visto cómo en Cataluña esta situación es diferente a la que nos han mostrado los datos de otras comunidades con similares circunstancias. Mientras a nivel nacional, el porcentaje de artistas que manifiestan tener relación estable con galerías desde 2008 es del 31,8%, teniendo en cuenta las diferencias de determinadas comunidades respecto al número de galerías, casi inexistentes en muchas zonas de España, y teniendo en cuenta que (en Andalucía es el 29,2%, en Valencia el 40,7%, en Madrid el 33,3%), en Cataluña este valor baja hasta el 26,3%. Es curioso destacar que en el informe de Artimetría de 2002, el porcentaje de artistas catalanes representados por galerías era del 70% (Artimetría, 2002: 53). Parece, a tenor de este dato y de los datos recogidos en los últimos años por la prensa ya mencionada, que el cierre de galerías en Cataluña ha afectado muy sensiblemente a esta relación entre artistas y galerías. Además, sólo el 15,2% manifiesta la existencia de contratos escritos que regulen de forma oficial dicho compromiso.

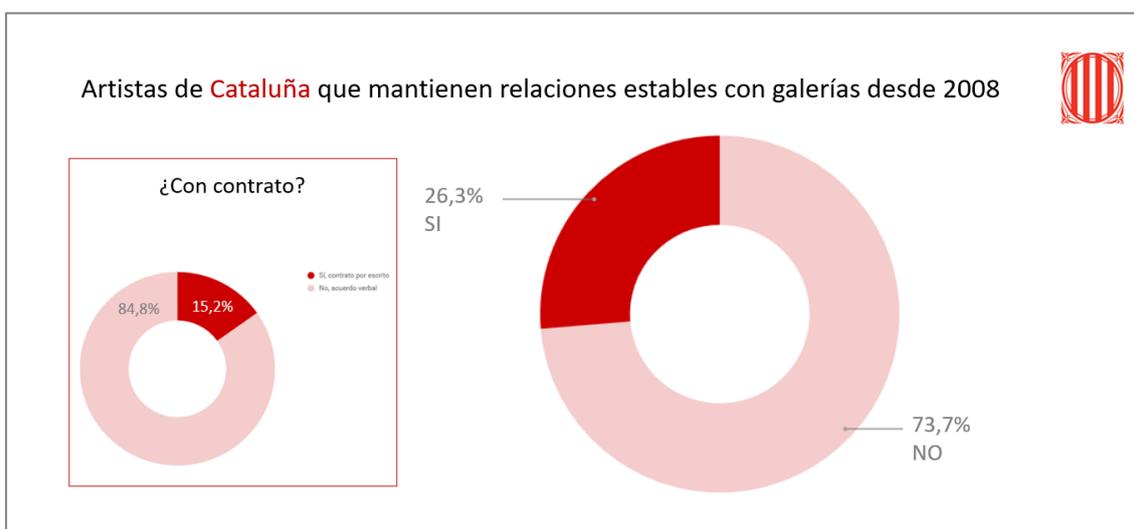


Fig. 131

Por otra parte, segmentando los artistas catalanes con precios medios superiores a 1.000,00 € y analizando qué porcentaje de ellos mantiene relaciones estables con galerías, vemos que es sólo el 28,6%, lo que indica que el 71,4% restante con precios de venta por encima de la media, o bien comercializa sus obras de forma totalmente independientes (coleccionistas privados o corporativos a los que vende directamente, asistencia a ferias de artistas independientes, ventas en exposiciones en centros de arte o espacios alternativos, ventas *online*, etc.) o bien mantiene relaciones esporádicas con galerías. Es este un dato muy distinto a la tónica general que hemos visto producirse a nivel nacional y que obliga a reflexionar sobre sus razones.

¹⁰⁴ En plena crisis del mercado catalán, y no sólo catalán, el crítico Antoni Llena se hacía eco de la primera edición de *Talking Galleries* de 2011 mencionando precisamente la difícil situación de las galerías, “desorientadas”, y el complicado encaje que el autor les preveía para el futuro (Llena, 2011).



Fig. 132

Ante la pregunta “En relación a los ingresos que recibe por la venta de obras a través de su galería o marchante, ¿cómo considera que es su situación actual?”, la respuesta ha ido en la línea que cabría esperar, siendo la mayoría de las opiniones que la situación es peor en una u otra medida, con sólo un 25,6% que la considera igual, y un 5,2% que la considera mejor.

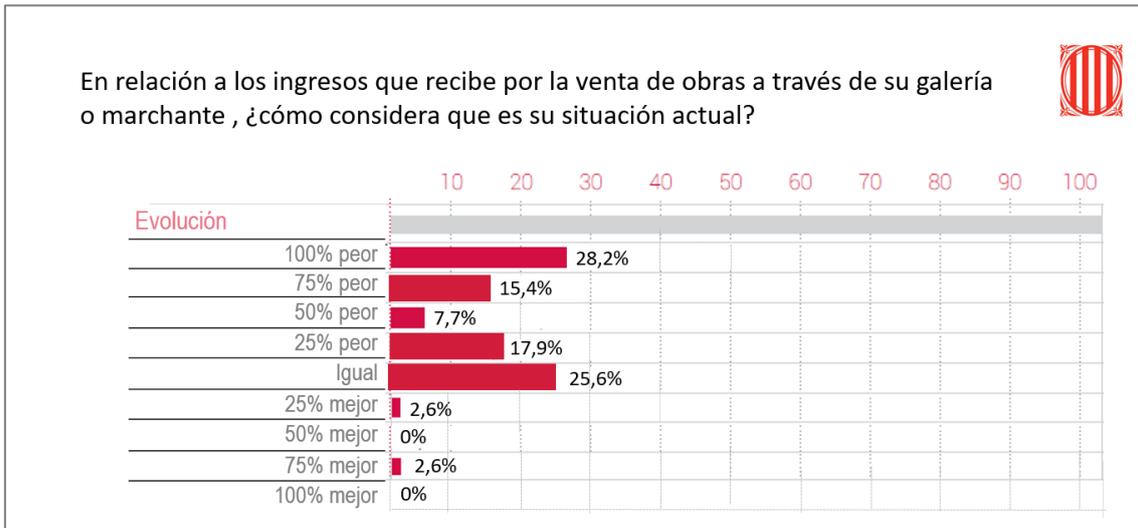


Fig. 133

Finalmente, la respuesta sobre la apreciación de los artistas respecto de su actual situación en el mercado es igualmente fácil de anticipar, si nos fijamos en las respuestas anteriores. El número de artistas insatisfechos con su relación esporádica con galerías es alto, 24,1% respecto al 21,4% nacional. Igualmente, los artistas que dependen totalmente de la comercialización de su obra en galerías y se muestran satisfechos es bajo, con sólo un 0,9%, y ligeramente más bajo el número de artistas que mantiene además una fuente de ingresos alternativa, 5,4% frente al 6,3% nacional. Curiosamente, en el informe de Artimetría ya mencionado, casi la mitad de los

artistas encuestados se mantenía exclusivamente de la venta de obra de arte, mientras que un cuarto simultaneaba estos ingresos con los procedentes de la docencia, y otro 25% con ingresos provenientes de otras actividades (Artimetría, 2002: 63). Por el contrario, el grupo de artistas que desarrolla una gestión mixta es sutilmente más alto que la media del Estado, 8,9% respecto de 8,3%, y cuatro puntos más alto el grupo de artistas que autogestionan totalmente la comercialización de su obra de forma satisfactoria. Por último, los artistas que, sin tener relación comercial con galerías manifiestan su deseo de tenerlas, son menos que la media nacional, 38,4% frente a 42,6%.

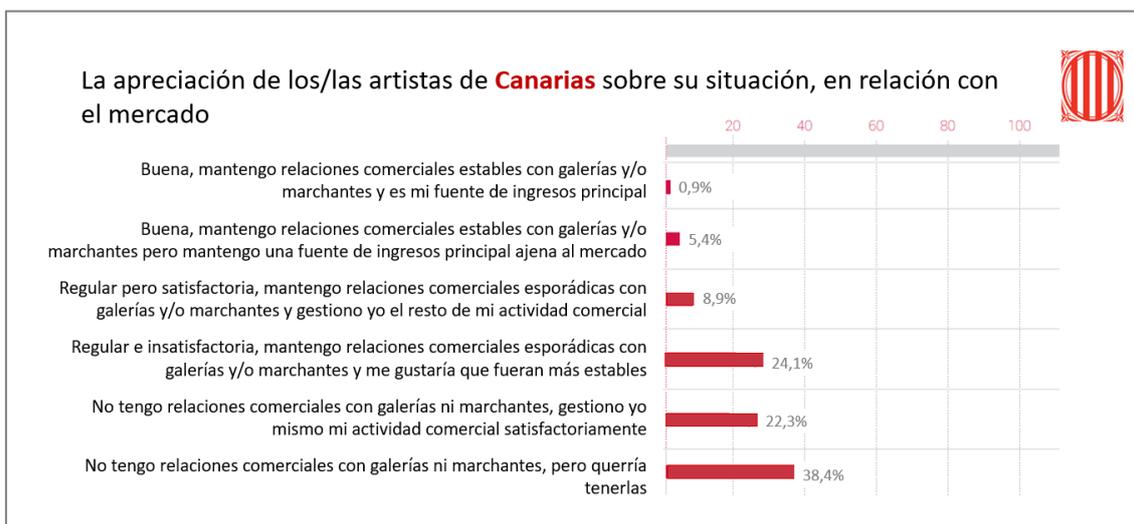


Fig. 134

Posiblemente, igual que a lo largo de todo nuestro estudio hemos visto cómo las respuestas de los artistas están condicionadas por su apreciación de la situación del mercado y de lo que éste puede proporcionarles en el desarrollo de su carrera, consideramos que el decaimiento del mercado galerístico en Cataluña durante los últimos años ha menoscabado la confianza de los artistas en las galerías con las que trabajan. El descenso de las ventas, la reducción en el número de galerías con quienes establecer relaciones, la dificultad para ser seleccionado por las galerías de más éxito, la competencia con artistas extranjeros de alta demanda dentro y fuera de nuestro país, son factores determinantes de la visión de los artistas sobre su actual situación y detonantes de un cambio de paradigma en la gestión de sus carreras, como viendo que es la tónica de los últimos años.

5.1.7.- Madrid

La comunidad de Madrid se caracteriza por ejercer una cierta capitalidad en la gestión de recursos públicos y privados y en el desarrollo de políticas culturales y actividades de fomento y desarrollo de las artes y la cultura. En Madrid está centralizada la gestión del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y de la mayor parte de las políticas que genera. A nivel institucional, la capital es epicentro de actividades de todo tipo, muchas de las cuales originan un efecto llamada de artistas de diferentes disciplinas, de empresas públicas y privadas de gestión del producto cultural, y de públicos, consumidores y usuarios de cultura, *prosumers* y *transumers* culturales (Daenekindt & Roose, 2017; Rössel, Schenck y Weingartner, 2015), que

recalan en la comunidad construyendo un entramado de artistas, gestores y públicos de cuyo diálogo nace la actual coyuntura cultural y artística de Madrid.

La Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, y más concretamente la Dirección General de Promoción Cultural del gobierno de la comunidad ejerce las labores de programación, gestión, coordinación, promoción y difusión de actividades artísticas de todos los ámbitos y de fomento de la creación artística. Para ello, además de las exposiciones en sus sedes de Alcalá 31, El Águila, Sala Canal, Sala de Arte Joven, Centro de Arte 2 de Mayo Ca2M de Móstoles, etc., convoca becas y ayudas a la creación, gestión e investigación, organiza talleres, etc., actividades muchas de ellas que aglutinan a artistas de toda España que desarrollan su carrera en la capital, ya sea de forma permanente y temporal. La ciudad de Madrid aglutina la mayor parte de la actividad cultural de la comunidad, no sólo en las artes plásticas y visuales, sino en todas las manifestaciones de la creación y gestión de la cultura¹⁰⁵. La ciudad cuenta con una importante red de espacios culturales, algunos de los cuales se encuentran a la cabeza en la difusión del arte contemporáneo a nivel nacional como Matadero, Centro Centro Cibeles, MediaLab Prado, Espacio Conde Duque, etc. El ayuntamiento, a través de su Dirección General de Programas y Actividades Culturales, y con el apoyo de la Empresa Municipal Madrid Destino, desarrolla las competencias de promoción y difusión cultural y fomento de la creación. A pesar de los cambios políticos, de las crisis económicas e institucionales, de cómo ha afectado y sigue afectando en la actualidad la crisis iniciada en 2008, la actividad cultural y artística en Madrid no ha decrecido, motivada en parte por el propio compromiso de los artistas y también por la iniciativa privada de galeristas y gestores, por la polarización de empresas, proyectos, actividades, proveedores y clientes, consumidores y usuarios de cultura que proporciona la capital y la comunidad. Todo ello, que convierte a la capital en centro neurálgico de creación y gestión cultural, atrae también la mayor parte de las movilizaciones sociales en defensa de la cultura, las críticas a prácticas culturales mejorables, las reivindicaciones en favor de una mayor inclusión de la cultura en la sociedad y de mejores condiciones para los creadores y artistas. Lo que supuso el 15M para la cultura en nuestro país¹⁰⁶, tuvo una repercusión todavía mayor en la capital, articulando numerosas movilizaciones de artistas de todos los sectores que aun hoy se siguen produciendo.

Pero Madrid también acoge numerosas iniciativas privadas que fomentan la cultura y el arte de muy distintas maneras. Las galerías de arte que, como sabemos y hemos mencionado a menudo, han sufrido la crisis de forma especialmente aguda y que, sin embargo, siguen abriéndose y ofreciendo un espacio de promoción y difusión a los artistas y a toda la sociedad, se concentran mayoritariamente en la capital. Allí tiene su sede la mayor asociación de galerías de arte del estado español, ArteMadrid, así como el Consorcio de Galerías Españolas de Arte Contemporáneo. Según el último informe sobre el mercado español de arte (McAndrew, 2017: 25, 73), en Madrid se concentra la mayor parte de la cuota de negocio este sector. La principal feria de arte contemporáneo en España, ARCOmadrid, tiene lugar en la capital cada mes de Febrero, convocando en esa misma semana a otras ferias de arte contemporáneo de distintas

¹⁰⁵ El artículo de Sergio Fanjul en El País en Marzo de 2017 pone de manifiesto, además de dicha capitalidad en la difusión de la cultura, el compromiso de los artistas en formar parte de las decisiones que afectan a su sector (Fanjul, 2017).

¹⁰⁶ Lo que se ha dado en llamar “cultura post 15M” fue objeto de un interesante encuentro en La Casa Encendida, en el que se analizaron aspectos como la transformación de los espacios culturales, el encaje de la gestión pública con los intereses sociales y particulares de la ciudadanía o la protección, recuperación o regeneración de nuevas estructuras de desarrollo cultural (La Casa Encendida, 2016).

características, públicos y oferta, simultáneamente a numerosas otras actividades en torno al arte que tienen lugar en la ciudad durante esos días, como ocurre con otras capitales mundiales. Además, los colectivos artísticos y los proyectos independientes, ajenos al mercado galerístico pero abiertos a entablar relación con él, además de con otros agentes del sistema, comisarios, críticos, instituciones públicas y privadas, han proliferado en Madrid ampliamente durante las últimas décadas, como veremos más adelante. El proyecto Mapear Madrid¹⁰⁷, desarrollado por Pensart en 2010 para visibilizar espacios y dinámicas independientes desde el arte, fue una de las primeras ocasiones para analizar, como indica Pensart en su web, “determinadas prácticas profesionales; mostrando potencialidades, cuestionando contextos de necesidad, formulando futuros proyectos y generando lazos de colaboración entre los agentes implicados en el sector de las artes visuales de la Comunidad de Madrid”. Los espacios independientes y las dinámicas que los activan y visibilizan han cambiado mucho en Madrid, han desaparecido muchos y han nacido muchos nuevos, de modo que la actividad artística, incluso en plena precariedad, sigue imparable.

De los más de 1.100 artistas encuestados, el 29,7%, un total de 321 personas, proceden de la Comunidad de Madrid, lo que nos sitúa en la región de España con la mayor concentración de artistas, a tenor de los datos aportados.

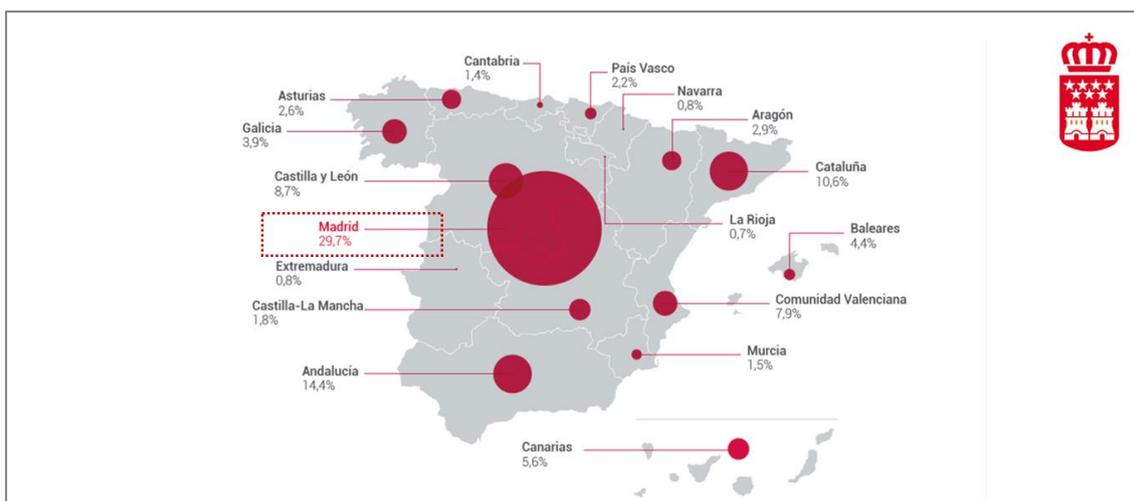


Fig. 135

De ellos, el 59'1% de nuestros creadores en Madrid son mujeres, un porcentaje ligeramente superior a la media nacional.

¹⁰⁷ Sobre el proyecto Mapear Madrid, su desarrollo y los agentes implicados, la web de Pensart ofrece información amplia y detallada (Pensart, 2010).

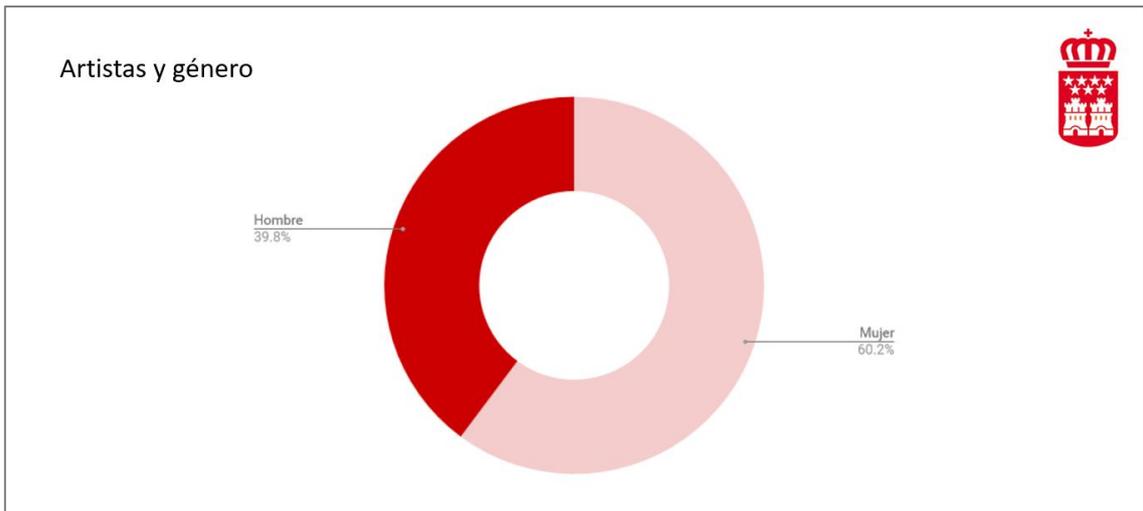


Fig. 136

El 70% manifiesta tener estudios superiores en artes plásticas y visuales, también un dato que supera el 61% a nivel nacional, lo cual se explica por el alto número de universidades que ofrecen estudios de Bellas Artes en nuestra comunidad, siendo un lugar de acogida de estudiantes de otras comunidades que, en ocasiones, terminan quedándose en Madrid. Por otra parte, la Comunidad de Madrid es una de las regiones de nuestro país que más artistas aporta entre nuestros creadores desplazados al extranjero, junto con otras comunidades como Andalucía o el País Vasco, y sobre todo es una de las comunidades con mayor porcentaje de artistas que ha realizado estudios en el extranjero, un 47,3% frente al 38,7% a nivel nacional.

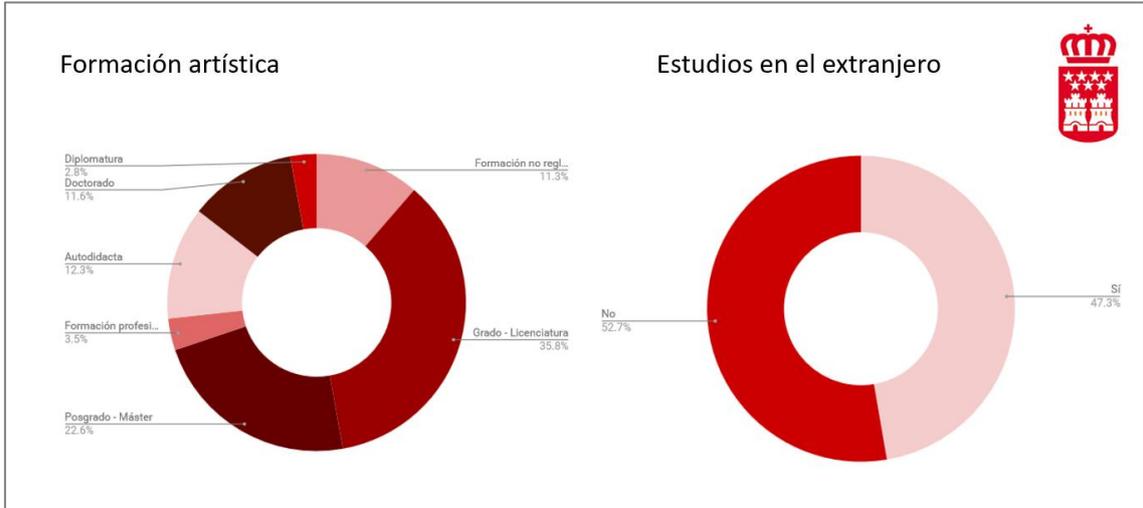


Fig. 137

La participación en colectivos artísticos y proyectos de cocreación en Madrid es también muy amplia, 69,9%, casi la misma cifra que a nivel nacional. La existencia de numerosos colectivos en la capital ha sido habitual desde hace décadas. La exposición “La cara oculta de la luna”, comisariada por Tomás Ruiz-Rivas y realizada en Centro Centro Cibeles en Marzo de 2018, nos ofreció un extenso e intenso panorama de la actividad de los colectivos artísticos activos en

Madrid desde finales de los años 70 y casi hasta nuestros días, proyectos de la escena independiente y alternativa, que vinculaban artes de muy distintos ámbitos, artes plásticas y visuales con artes escénicas, videoarte, arte de acción, música o edición bibliográfica, en ocasiones proyectos efímeros mientras que otras veces se asociaban a espacios de creación y gestión que perduraron en el tiempo. Estos proyectos colectivos que tuvieron la capacidad de articular discursos alternativos a los asumidos por las instituciones o por el mercado, han servido de referencia para una intensa actividad que llega hasta nuestros días. También es alto el número de artistas vinculados a asociaciones profesionales, 38,1% frente al 30% nacional, lo que habla no sólo de la actividad de Artistas Visuales Asociados de Madrid AVAM, la principal asociación, incluida además en el consorcio nacional de la Unión de Artistas Contemporáneos Unión_AC, sino de la existencia y actividad de otras diferentes asociaciones que, de una u otra manera, aglutinan a los artistas de la capital y les proporcionan recursos, talleres, formación, información y gestión, como la Asociación Española de Pintores y Escultores AEPE, fundada en 1910 y una de las más antiguas de España, la Asociación de Artistas de la Acción Acción!MAD, la Agrupación Española de Acuarelistas AEDA, Artistas Visuales en Red AVER, o la Asociación de Música Electroacústica de España AMEE. A pesar de las dificultades que muchas de estas asociaciones han sufrido en los años posteriores al inicio de la crisis, como fue el caso de AVAM, no han cesado en su actividad ni en el compromiso de los artistas con ellas.

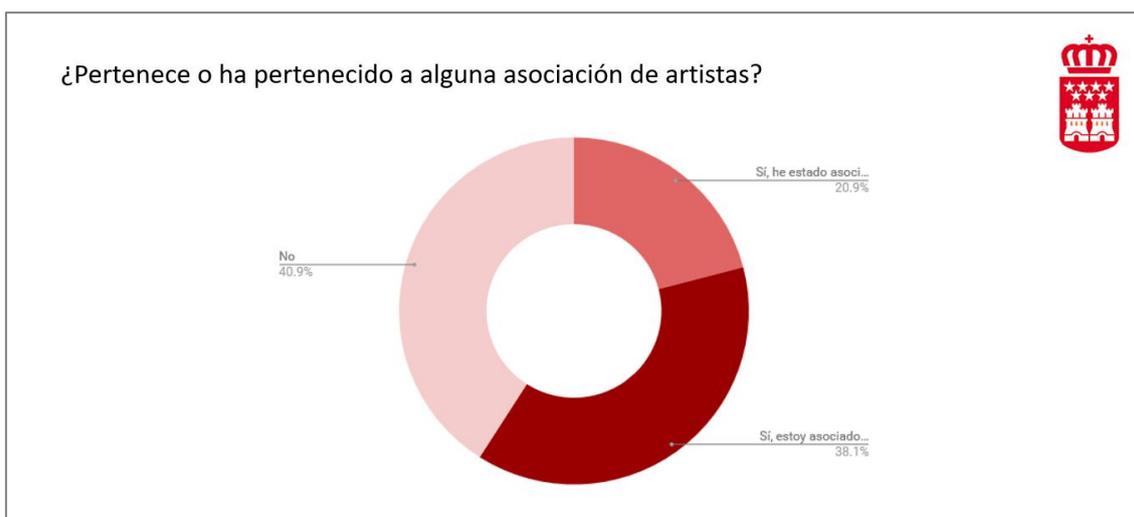


Fig. 138

Los ingresos totales que declaran tener los artistas madrileños no distan mucho de los datos que arroja nuestro estudio a nivel general, siendo más del 46% los que dicen tener ingresos inferiores a los 8.000,00 €, el salario mínimo interprofesional. Sin embargo, en Madrid, a diferencia de otras comunidades, sí podemos encontrar artistas cuyos ingresos se sitúan ampliamente por encima de la media, aunque a partir de los datos recopilados en nuestra encuesta, se trata de un grupo especialmente pequeño: sólo un 10,6% declara percibir ingresos por encima de los 30.000,00 € anuales por todas las actividades profesionales que realizan.

Nivel de ingresos anuales totales (en todas las actividades)

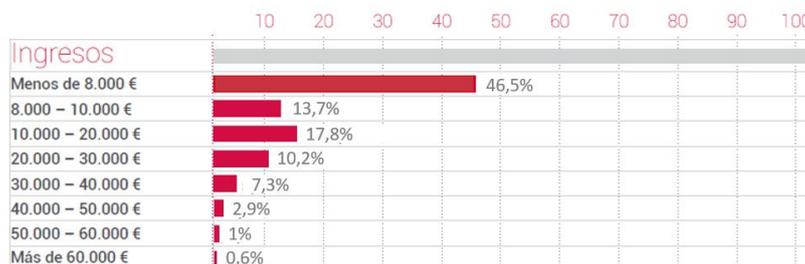


Fig. 139

Igualmente, la gran mayoría de los artistas madrileños, el 66,1%, indica que, en el total de sus ingresos, las actividades artísticas suponen menos del 20%, un porcentaje más alto que el 63,8% nacional, siendo también menor el grupo de artistas cuyos ingresos artísticos suponen la mayor parte de los ingresos totales, 12,3% frente al 14,8%. Además de la precariedad en términos generales, los datos muestran que en Madrid hay menos artistas que viven de su actividad.

¿Qué porcentaje representan las actividades artísticas?



Fig. 140

En cuanto a la situación fiscal de los artistas madrileños, un tercio se declara desempleado y otro tercio cotiza como autónomo, aunque en la mayor parte de las ocasiones se trata de autónomos discontinuos, que cotizan sólo cuando son retribuidos, y que también a menudo simultanean otros trabajos con la actividad artística. Los dos grupos de autónomos y desempleados suponen en Madrid valores ligeramente más altos que la media nacional. Se mantienen, sin embargo, muy similares los porcentajes de empresarios, trabajadores por cuenta ajena y jubilados, y ligeramente más bajo el porcentaje de funcionarios, a pesar de la alta concentración de entidades públicas existente en la capital, que hace presuponer un alto nivel de ocupación de los trabajadores madrileños en la administración. Sin embargo, el alto nivel de autónomos y

desempleados nos habla de un mayor grado de autogestión en los artistas. Por otra parte, siendo más alto el porcentaje de artistas que puede hacer frente a la cuota de la Seguridad Social de forma permanente, 13% frente al 10,9% nacional, es también más alto el de personas que declaran no poder asumir dicho gasto, 64,6% frente a 62,5%, reduciéndose así el grupo de los artistas que aportan la cuota a la Seguridad Sociedad sólo en caso de ingresos.

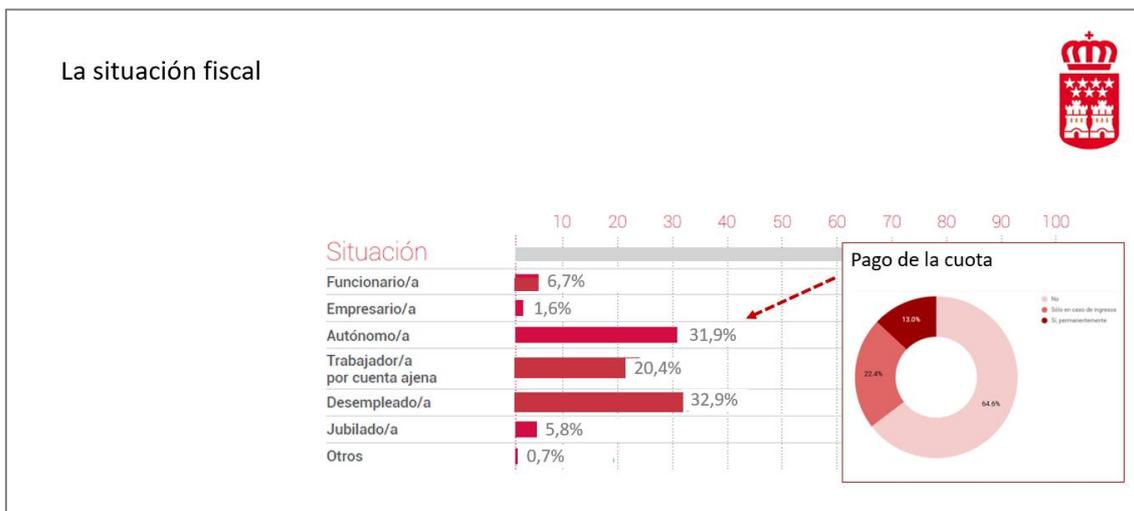


Fig. 141

En ese sentido, es igualmente bajo el número de años que se han cotizado a la Seguridad Social, con un 82,7% por debajo de los 5 años. Este dato marca la pauta no sólo de la precariedad en los ingresos de nuestros artistas sino, como ya hemos indicado tanto a nivel nacional como en las distintas autonomías analizadas, de las dificultades que tendrán en el futuro para poder vivir de la jubilación. Los datos del conjunto de España son muy similares e igualmente alarmantes.

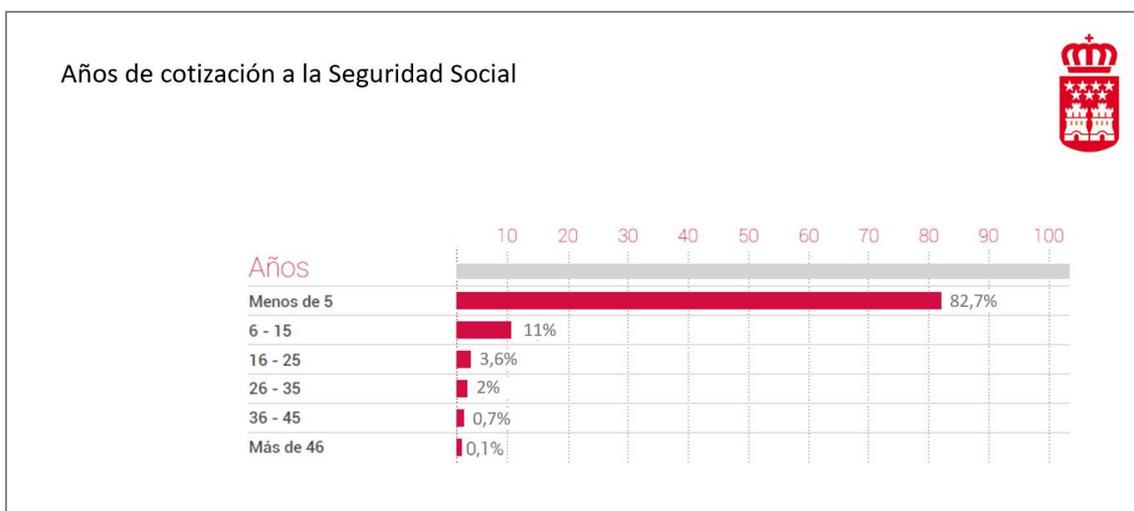


Fig. 142

Sin embargo, los artistas madrileños se manifiestan altamente activos, con el 81,9% que ha realizado exposiciones en los últimos dos años, aunque este es un valor ligeramente por debajo de la media nacional que se sitúa en el 83,9%. El tipo de espacios en los que los artistas declaran haber expuesto es ampliamente variado, desde museos y otras instituciones públicas hasta

galerías comerciales, pero tiene especial importancia el gran número de espacios alternativos e independientes que ha abierto en la capital en los últimos años. Iniciativas que fomentan la apertura de estudios de artistas, espacios de cocreación y salas alternativas autogestionadas, como es el caso de Open Studio, ArtBanchel, Los Artistas del Barrio, o ferias de artistas independientes como Feria de Arte en Casa FAC, u otras que combinan a éstos con galerías comerciales como Hybrid, Room Art Fair, Jääl, etc., sirven tanto a los artistas independientes para mostrar su obra al público, incluyéndose a coleccionistas, galeristas, comisarios, críticos o mecenas, como para abrirse a la sociedad y generar un tejido de actividades culturales en torno al arte contemporáneo. De ahí que la capacidad de los artistas para exponer su obra, a pesar de las dificultades para ser representados por las galerías existentes, sea en la actualidad alta teniendo en cuenta este tipo de espacios y de actividades, en las que la venta de la obra, además de la exposición y difusión, son también un objetivo, aunque difícil de conseguir. Así, el grupo de artistas que ha podido vender obra en esas exposiciones o en su estudio es sutilmente mayor, con un 60,8% frente al 59% nacional.

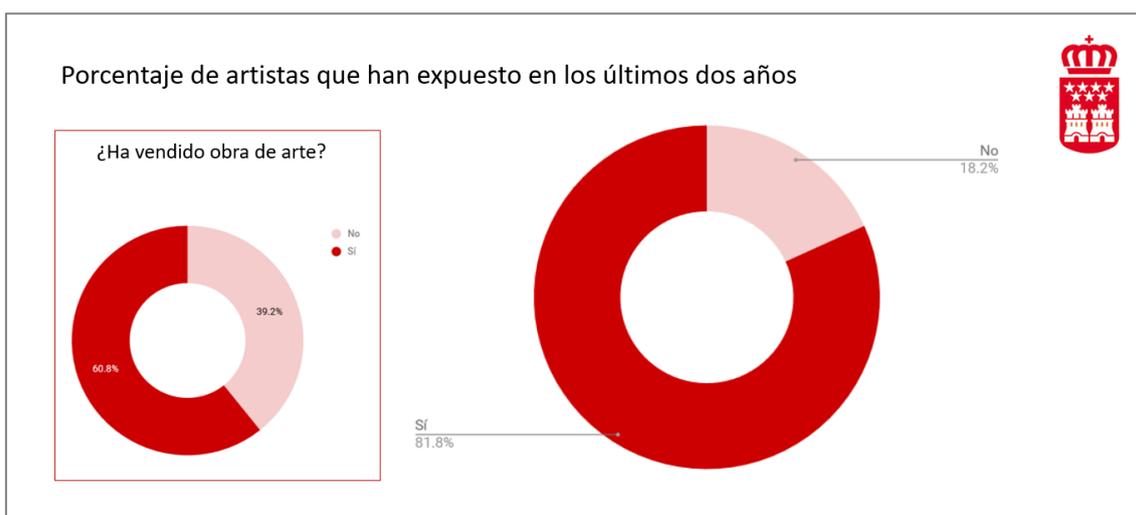


Fig. 143

El precio medio de las obras vendidas en Madrid se mantiene muy cercano a la media nacional, ligeramente más alto el porcentaje de artistas con precios superiores a 1.000,00 €, 22,6% frente al 21,2% en el total de España, similar también al que hemos visto en comunidades como Cataluña o Valencia.

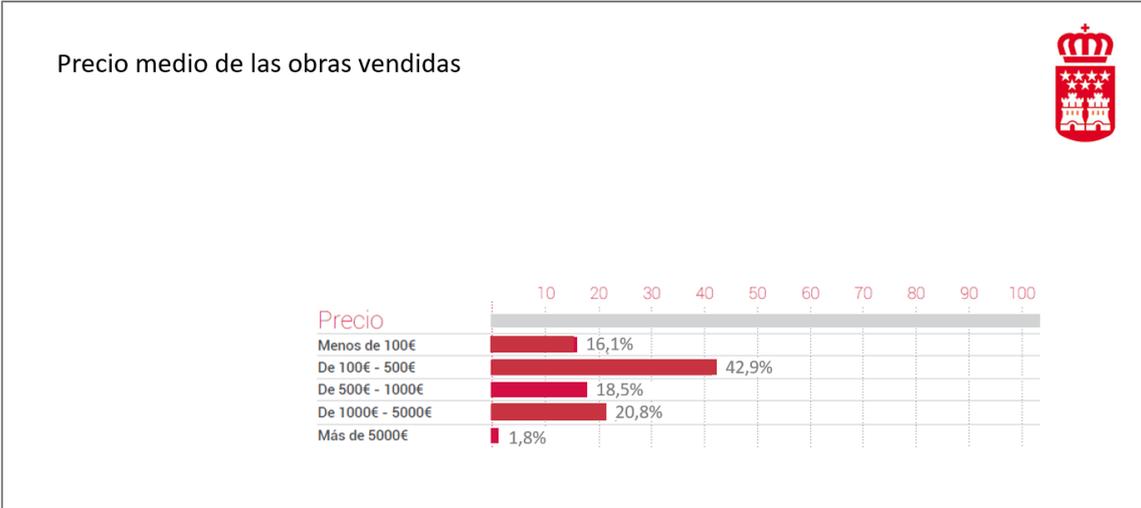


Fig. 144

El porcentaje de artistas madrileños que mantiene relaciones estables con galerías de arte desde 2008 es también ligeramente mayor a la media nacional, 33,3% frente a 31,8%. Es posible que la concentración de galerías en la capital favorezca este tipo de vinculación, aunque como vemos este valor sigue siendo bajo si lo comparamos con otras autonomías como Valencia, donde el 40% de los participantes en nuestra encuesta están representados por galerías de arte, aunque bastante más alto que, por ejemplo, Cataluña, donde la crisis de las galerías y el cierre de muchas de ellas en los últimos años ha hecho bajar al 26,3%. Sin embargo, sólo el 13,9% de los artistas madrileños mantiene su relación con galerías sujeta a contrato por escrito, un valor inferior a la media del 16%.

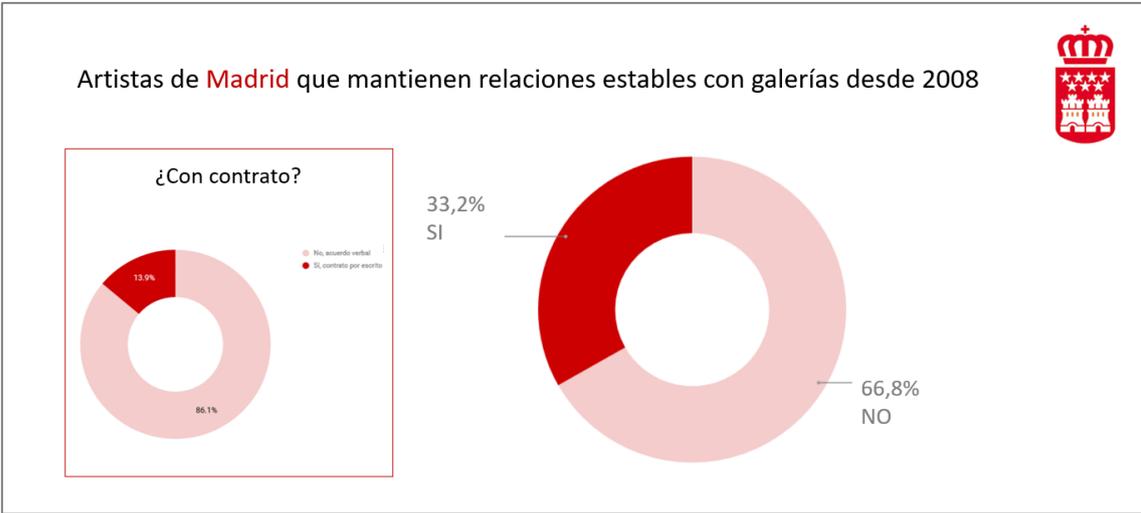


Fig. 145

En cuanto a la apreciación de los artistas respecto de su situación general, igual que en el conjunto de España, nuestros creadores se sienten mayoritariamente descontentos y desearían mantener relaciones más estables con galerías de arte, aunque en un porcentaje algo menor, 39,9% frente a 42,6%. El grupo de artistas que vive principalmente de su relación estable con galerías es superior sólo en medio punto, mientras que los artistas que mantienen, además de

sus galerías, fuentes alternativas de ingresos suben hasta el 7,7%, y los que mantienen una gestión mixta están muy igualados a la media nacional. Los insatisfechos con la gestión de sus galerías de referencia son un punto más numerosos que el valor nacional, pero descienden tanto los artistas que gestionan satisfactoriamente su actividad de forma independiente como los que declaran el deseo de mantener relación con galerías de arte, como hemos visto, aunque sigue siendo este el grupo más numeroso, como hemos visto tanto a nivel general como en todas las comunidades analizadas, llegando en Madrid casi al 40%. Todo ello constata, de nuevo, el hecho de los artistas consideran positivo para su carrera el trabajo de promoción y difusión de su obra que las galerías realizan, además de la gestión comercial, aún en tiempos de crisis.



Fig. 146

Podemos concluir que, más allá del hecho que Madrid sea la comunidad con mayor participación de artistas en nuestra investigación, más allá de aportar datos que puedan extrapolarse al común de los resultados a nivel nacional, Madrid aporta ciertas características que, al igual que en el caso de otras comunidades analizadas, responden por una parte al efecto que las políticas culturales desarrolladas desde las instituciones producen en el contexto artístico de esta provincia y de la capital, por otra parte a la iniciativa privada que desde las galerías de arte promueve el mercado con fuerza en esta región respecto de otras en España, y por último a la propia iniciativa de los artistas, especialmente activos en el desarrollo de su actividad, comprometidos con la difusión social de la misma y con el desarrollo cultural a través del arte.

5.2.- Mujeres artistas y precariedad laboral

5.2.1.- Introducción

En nuestra investigación, el análisis de la realidad de las artistas españolas en su actividad profesional y en su rendimiento económico era una de las prioridades planteadas desde el principio. En primer lugar, la segmentación de los datos aportados por ellas, la comparación con los datos globales y, sobre todo, con los datos relativos a los hombres, nos permitirían profundizar y conocer mejor su situación. Pero además, el compromiso demostrado por tantas mujeres como contactamos durante las distintas fases de esta investigación, desde las primeras prospecciones hasta la encuesta definitiva, la actitud proactiva y generosa para dar a conocer su situación, su colaboración al viralizar nuestra encuesta y el interés por conocer los resultados nos han acompañado a lo largo de todo este trabajo. Les dedicamos, por tanto, un estudio minucioso a ellas y a su trabajo.

Desde la fecha de la primera publicación de *Old mistresses: women, art and ideology* en 1981, obra de Rozsika Parker y Griselda Pollock, una de las referencias fundamentales en la crítica sobre arte y género, hasta su reedición en 2013 tras la muerte de Parker, muchas cosas cambiaron. El intento, heredero de la segunda ola del movimiento feminista que empezó a desarrollarse a mediados de los años 60, y que fue impulsado a principios de los setenta principalmente por Linda Nochlin¹⁰⁸, supuso la primera aproximación a la historia del arte desde un enfoque feminista, hasta entonces inexistente, y que en esta primera etapa se basó principalmente en la recuperación de nombres olvidados de mujeres que reclamaban su espacio y en la necesaria constatación del impacto negativo que el machismo institucional había provocado a lo largo de la historia al negar a aquellas artistas el lugar que merecían, al haberlas impedido recibir una educación artística al mismo nivel que a los hombres, al haberlas relegado a un lugar de amateurismo y práctica doméstica, al haber negado siquiera que la genialidad en el arte pudiera proceder de una mujer, sometidas al paternalismo, el menosprecio y la burla de los que también hablaba Virginia Woolf (2003).

En el campo de la historia del arte, el modelo masculino-occidental-blanco, aceptado inconscientemente como el punto de vista del historiador del arte, ha demostrado ser inadecuado, como sostiene Nochlin, no solo por motivos morales y éticos, por el carácter elitista que representa, sino principalmente por razones intelectuales. Al tomar en consideración un sistema de valores hasta entonces no reconocido, al incorporar a la investigación histórica un elemento ajeno al sistema mantenido por la historia académica del arte, queda de manifiesto el fracaso de dicho paradigma, su presunción, su ingenuidad, haciendo ver como algo natural una supremacía subjetiva masculina blanca que demostraba no serlo ante el avance de un nuevo orden social verdaderamente justo, integrador y plural, más adecuado y preciso históricamente. De esta forma, la pregunta planteada por Nochlin "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?" puede convertirse en un catalizador, un instrumento intelectual, que ponga en

¹⁰⁸ El ensayo "Why have there been no great women artists?", publicado inicialmente como capítulo 21 del libro *Woman in sexist society: Studies in power and powerlessness*, posteriormente publicado como artículo en la revista ArtNet, está recogido con otros ensayos de Linda Nochlin en *Women, art and power and other essays*, recopilación que desde 1988 se reedita periódicamente y para que en nuestro estudio hemos utilizado la más reciente edición de 2018. Este importante ensayo marca el inicio de una teoría feminista en el estudio de la mujer en el arte que ha sido continuada tanto por la autora como por las numerosas teóricas que han analizado este tema desde entonces.

cuestión supuestos tradicionalmente aceptados, y abarcando así otras disciplinas. La pregunta planteada por Nochlin, a la vez que presupone una realidad falsa, esconde una respuesta malintencionada, dando a entender que ninguna mujer artista es capaz o digna de una grandeza al mismo nivel que un hombre. Intentar responder a esta pregunta desde el feminismo desenterrando nombres de mujeres significativas en la historia de las artes visuales, o devolviéndole a las ya reconocidas una importancia mayor en el desarrollo artístico de lo que la historia patriarcal les había concedido, o distinguiendo capacidades distintas en las mujeres que las hacen merecedoras de un reconocimiento diferente por el hecho de ser mujeres, no hace sino profundizar en la desigualdad, sin aportar una visión acertada a la raíz del problema. No se puede hablar de un arte “femenino”, no hay categorías que distingan al trabajo de las artistas y de los artistas, ni en los temas ni en la técnica ni en los materiales, como también expone Hustvedt (2017). El problema no radica tanto en esa concepción del arte en términos de feminidad, sino en la idea ingenua, socialmente aceptada, de que el arte es la expresión directa y personal de la experiencia emocional individual, una traducción en términos visuales del universo personal del artista. El arte, en realidad, implica un acto consciente de libre creación, sujeto o no a convenciones, esquemas o sistemas preestablecidos, que son desarrollados mediante la enseñanza, el aprendizaje o la práctica individual, ya sea por parte de hombres como de mujeres. La diferencia no radica en la propia práctica artística, ni en su formación ni en su desarrollo. Como planteaba Nochlin:

“The fault [...] lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles or our empty internal spaces, but in our institutions and our education—education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs and signals” (Gornick & Moran, 1971: 483).

Por su parte, Pollock y Parker plantearon no sólo un cambio de paradigma en la línea iniciada por Nochlin, yendo más allá del formalismo restrictivo que había empobrecido y reducido el arte. Ellas plantearon una pregunta y dieron una respuesta. “En realidad, ¿importa lo que la gente vea y conozca en los museos, las galerías de arte, los libros de historia del arte, los cursos en universidades?” (Parker y Pollock, 2013: XXVII). Su respuesta fue que en efecto importa, que una cultura segregada, limitada, donde las mujeres o las minorías étnicas o sociales están marginadas, ofrece ante la sociedad una imagen parcial, irreal, mutilada de su propia identidad, en la que se ha cercenado la visión plural e integradora de una sociedad variada y singular, esa sociedad que, de hecho, construimos entre todos. En España, el discurso generalizado en el sistema del arte, a juicio de Méndez (2010), el canon que provoca una infra-representación de mujeres en las programaciones de instituciones y galerías, no se soluciona con cuotas ni con una discriminación positiva, que difícilmente solucionaría el problema, cuyas consecuencias plasmadas en datos cuantitativos tienen un núcleo duro cualitativo, coincidiendo así con el planteamiento de Parker y Pollock. “Las generaciones están marcadas por lo que mostramos y contamos, y por lo que no mostramos y no contamos”, manifiesta Pollock (Parker y Pollock, 2013: XXVII).

El problema que se nos plantea al analizar el lugar de la mujer en el arte, en la historia del arte a lo largo de los siglos y también en el arte contemporáneo, va más allá de la visibilidad y del reconocimiento, y entronca con las notables diferencias laborales entre el hombre y la mujer que hoy en día siguen siendo evidentes. Como plantea Acereda (2015), el *derecho al trabajo* ha dejado de ser un reconocimiento principalmente adscrito a los hombres con cargas familiares y se ha extendido a toda la sociedad por igual, correspondiéndose con una mayor implicación de

la mujer en el mercado laboral. Actualmente, el empleo de la mujer ha dejado de responder a razones de estricta supervivencia para cumplir un rol de realización profesional y personal, un proyecto vital ligado a la creación en el caso de las artistas, y una forma de mantener un determinado nivel de vida. En la economía familiar, la existencia de un solo sueldo aportado generalmente por el hombre es cada vez más excepcional, habiéndose generalizado la incorporación de dos fuentes de ingresos. Igualmente, es cada vez más habitual que la mujer mantenga el peso de familias monoparentales, mujeres solas con hijos a su cargo o con mayores dependientes, si bien el problema de la conciliación de la vida profesional y familiar sigue estando asociado a las mujeres y a su situación laboral. Asimismo, la evolución que los modelos laborales femeninos han dejado notar en las últimas décadas, el paso de las *madres trabajadoras* a las *hijas trabajadoras* según plantea Acereda (2015: 43 y ss.), implica también que en los grupos de edades más avanzadas, igual que encontramos menor número de mujeres laboralmente activas, podemos esperar encontrar menor número de artistas activas, como corroboraremos posteriormente en nuestro estudio. El *opting-out* o abandono de la actividad laboral (López Puig, 2015: 119 y ss.) ha marcado el trabajo de numerosas mujeres que iniciaron su actividad artística en décadas pasadas, dejándola por razones bien de índole familiar o bien económica.

Otro efecto de la crisis en la economía laboral española, provocado por el aumento del desempleo y la búsqueda de alternativas, es el aumento del trabajo a tiempo parcial. Según datos aportados por Viejo (2015: 105) a partir de informes de la Encuesta de Población Activa EPA y del Instituto Nacional de Estadística INE, casi dos de cada tres personas con empleo a tiempo parcial es una mujer. Como vemos, son muchas las diferencias que el contexto laboral femenino presenta respecto al masculino, y muchas las dificultades a las que las mujeres han de hacer frente, también en el sector artístico. Por ello, nuestra investigación ha procurado analizar la particular situación económica de las artistas españolas y compararla con la de los hombres, determinando aquellos puntos en los que la desigualdad es más llamativa, buscando respuestas a las razones por las que las mujeres siguen soportando barreras, brechas y dificultades en su vida laboral, y profundizando en el contexto de las artistas españolas en nuestras actuales circunstancias económicas y sociales.

Como ya se ha mencionado a lo largo de este trabajo, en términos generales, la actual situación laboral de los trabajadores culturales presenta claros signos de precariedad (Doellgast et al, 2018; Rowan, 2017; Throsby, 2010), elementos que tanto hombres como mujeres comparten, y especialmente en el caso de los artistas plásticos y visuales (Bille, 2012; Abbing, 2002), con altos niveles de autoempleo, baja retribución, inestabilidad, poca tasa de afiliación a los sistemas de seguridad social de los distintos países. En los últimos años y debido a la creciente crisis económica global que afecta sensiblemente al mercado del arte, deben ejercer un papel de autogestión, comunicación y promoción profesional que ha de simultanearse a la producción artística, aunque muestran no obstante un alto nivel de aceptación de su situación y de su identidad como artista (Zafra, 2017; Lena y Lindemann, 2014; Steiner & Schneider, 2013) y una visión positiva de su trabajo, a pesar de la precariedad. En algunos países, como ocurre en España y como veremos a continuación, la especial virulencia de la crisis iniciada en 2008 resultó en el cierre de numerosas galerías entre los años 2010 y 2012, con lo que la fuente de ingresos de muchos artistas procedente de la comercialización de la obra se vio seriamente perjudicada, compartiendo muchos rasgos del concepto de “precariedad” que plantea Guy Standing (2013) y el “biotopo artístico” de Pascal Gielen (2014). Además, a nivel laboral, la ausencia de un

reconocimiento institucional de la figura profesional del artista o de un estatuto que regule su actividad, de un censo que cuantifique el número de profesionales de este sector y las condiciones en que trabaja, la relativamente baja afiliación de éstos a las asociaciones profesionales, única estructura de protección laboral, unido a la virulencia con que la crisis ha afectado a todo el entramado del sistema del arte, hace imprescindible un estudio en profundidad sobre la situación del sector, que permita aventurar modos de actuación y optimización de recursos a medio y largo plazo. Así, nuestra investigación se plantea como una fuente primaria fundamental para conocer la realidad actual de los creadores en España y la evolución que sus relaciones con el resto de agentes del sistema y del mercado del arte han sufrido en los últimos años, y cómo esto ha afectado a su situación económica y laboral, y nos permite además segmentar los datos referidos a determinados grupos de artistas, ya sea a nivel local, generacional o de género, o según características propias de su actividad y del rendimiento económico derivado de la misma.

El caso de las mujeres artistas en nuestro país comparte muchos de estos rasgos de precariedad, agravados en ciertos aspectos, como demuestra nuestro estudio. Podemos considerar que la creación artística, como otras ocupaciones relacionadas con la cultura o la educación, se consideran “profesiones feminizadas” (López Puig, 2015: 123), en las que se dan porcentajes más altos de presencia femenina. Como veremos más adelante, la masiva incorporación de mujeres a las escuelas de Bellas Artes ha provocado que durante las últimas décadas, la presencia femenina en dichas facultades españolas ronde el 70%¹⁰⁹. Igualmente, los datos aportados por nuestro estudio indican que, en los grupos de edad más jóvenes, la presencia de mujeres es mayoritaria (ver fig. 2), mientras que se va reduciendo a medida que la edad de los artistas participantes en la encuesta crece. Sin embargo, como demuestran los informes de Mujeres en las Artes Visuales MAV¹¹⁰, la presencia de artistas mujeres en las ferias de arte es significativamente menor, excepto en casos como JustMad o Hybrid, en los que se ha buscado el equilibrio (Pérez Ibáñez, 2018). De igual manera, las artistas representadas por las galerías de arte suelen ser minoría, aunque aún no se ha hecho un estudio detallado sobre este hecho¹¹¹. También es notable el hecho de que, en el ámbito del mercado del arte y entre los/las trabajadores/as de las galerías españolas, también exista una suerte de “segregación vertical”, como menciona López Puig, un sector en el que el trabajo de las mujeres es también mayoritario, pero en el que los hombres suelen ocupar los puestos de mayor responsabilidad.

La crisis económica que afecta a nuestro país desde 2008, y que se ha dejado notar de forma sensible con el mencionado cierre de galerías y la consiguiente disminución de ingresos en los artistas asociados a ellas, afecta también de forma más negativa a las trabajadoras españolas, y especialmente a las artistas. La Encuesta de Población Activa EPA mostraba que, en los años

¹⁰⁹ Datos extraídos del informe *Datos y cifras del sistema universitario español. Curso 2015-2016* (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2016 b).

¹¹⁰ Tanto los informes de 2018 sobre la presencia de mujeres en las distintas ferias celebradas en 2018 como el informe global de Berástegui-Sampedro y Miranda de 2017 aportan cumplida información sobre esta desigualdad.

¹¹¹ La artista Noelia Muriana, días antes de la inauguración de ARCOmadrid 2018 y de la semana de ferias en nuestra capital, realizó un vídeo titulado “Arco/Asco” que se viralizó rápidamente, en el que se ponía el dedo en la llaga, recordando que, en 2017, la presencia de mujeres en ARCO había sido del 25% y haciendo un rastreo de la diferencia entre hombres y mujeres entre los artistas representados por numerosas galerías españolas, presenten en las distintas ferias (Muriana, 2018).

previos a la crisis, la tasa de actividad femenina ha aumentado notoriamente, de un 34'5% en 1990 a un 48'9% en 2007. Sin embargo, esta mayor actividad ha ido acompañada de aspectos que hablan claramente de precariedad, como mayor temporalidad, más empleos a tiempo parcial y peor retribuidos, categorías más bajas, segregación según ocupaciones, dobles jornadas simultaneando empleos remunerados y trabajo doméstico, etc. (Viejo, 2017: 101). Aspectos como éstos, que marcan también la realidad de las artistas españolas, serán objeto de análisis a partir de los datos arrojados por nuestra investigación.

5.2.2.- Resultados

La proporción de sexos entre los artistas de nuestro estudio está muy equilibrada, con un 51,7% de mujeres y un 48,3% de hombres. Este equilibrio, sin embargo, no se mantiene en la relación entre sexo y edad, encontrando que, entre los artistas más jóvenes, las mujeres son una mayoría muy amplia: entre los artistas menores de 20 años, las mujeres suponen el 84,6% del total, y entre 21 y 30 años la cifra se sitúa en el 62,5%. Sin embargo, esta proporción va decreciendo progresivamente hasta que el tramo de edad superior a 70 años sólo encontramos el 23,8% de mujeres. Igualmente, en muchos otros aspectos de la actividad de hombre y mujeres artistas se pueden notar diferencias sensibles entre ambos sexos, diferencias que analizaremos a lo largo del presente artículo, como menor número de años cotizados a la Seguridad Social, menor nivel general de ingresos, etc., dejando constancia de los problemas que las mujeres artistas en nuestro país deben superar para mantener su actividad en las circunstancias actuales.

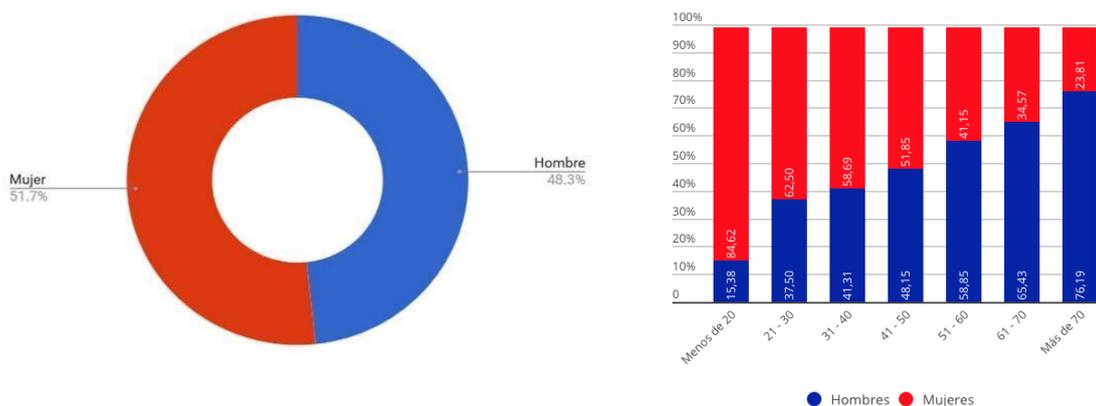


Fig. 147 MUJERES Artistas y género. Relación entre género y rangos de edad

La distribución geográfica de nuestras artistas en el territorio nacional es similar a la que se ha detectado en los datos globales de nuestro estudio. Existe una alta concentración de creadores, tanto hombres como mujeres, en determinadas comunidades autónomas como Madrid (29,7%), Andalucía (14,4%) o Cataluña (10,6%), que va decreciendo en el resto de áreas geográficas, con pocas variaciones proporcionales en cuanto al sexo de los artistas participantes.

Asimismo, se incluyeron en nuestro estudio los datos de 60 artistas temporalmente afincados en otros países, un pequeño 5,4 del total de encuestados, cuya situación puede diferir en cierta manera respecto de los que viven actualmente en España, pero que nos informa sobre sus

circunstancias y condiciones laborales y profesionales. Se detectaron diferencias (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017, p. 30 y ss.) en la edad, formación y procedencia respecto de los datos globales, lo que nos hablaba no sólo de un cambio generacional que implica mayor movilidad en el grupo de artistas menores de 40 años y con estudios superiores, sino también el resultado de determinadas políticas de fomento de la formación en el extranjero gracias a ayudas y becas, políticas que difieren según las comunidades autónomas y que determinan el hecho de que artistas procedentes de dichas comunidades tengan más presencia exterior. Pero hay un dato que nos sorprendió más llegados a este punto. La proporción entre hombres y mujeres artistas afincados fuera de España muestra una ligera diferencia respecto a los datos globales de nuestro análisis: entre los artistas españoles en países extranjeros, la mayoría es femenina, el 60% del total, frente al 40% de hombres residiendo fuera de España. Al concentrar nuestro análisis en el grupo de artistas desplazados fuera de nuestro país, mientras que el dato general de mujeres en nuestro estudio las sitúa en el 51,7% del total, las artistas desplazadas al extranjero suponen el 60% del total de creadores españoles fuera de nuestro país. Si nos detenemos a estudiar el perfil de la artista española afincada en otros países, nos llama la atención también el dato de la edad, ya que las tres cuartas partes de dichas artistas, el 75%, tiene menos de 40 años, un grupo de edad joven que nos habla de mujeres artistas emergentes y en el inicio de su media carrera que apuestan por desarrollar ésta fuera de España.

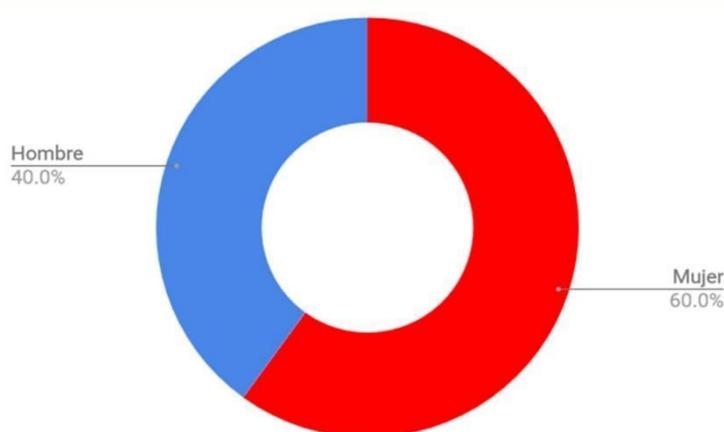


Fig. 148 MUJERES Porcentaje de artistas españolas residiendo en el extranjero

Asimismo, cuando analizamos el nivel de ingresos globales de los artistas que viven fuera de España, también resulta interesante ver cómo las medias difieren bastante respecto de los datos generales de nuestro estudio. Mientras que en el total de la encuesta, el 46,9% declara percibir ingresos por debajo de 8.000,00 € anuales, en los artistas afincados en el extranjero este dato se reduce al 37,3%, y el grupo de artistas con ingresos superiores a 50.000,00 € al año sube del 1,4% al 6,8%. Parece que, sin duda, una de las razones para que nuestros artistas se afinquen en otros países fuera del nuestro es que el rendimiento de su trabajo es más alto. Según se desprende de nuestro estudio, en el conjunto de las mujeres artistas españolas, aquellas que actualmente viven fuera de nuestro país muestran, en efecto, un ligeramente mayor poder adquisitivo, disminuyendo el grupo de artistas que ingresa menos de 8.000,00 € al año hasta el 42,5% y aumentando el grupo de aquellas con ingresos por encima de 50.000,00 € hasta el 5%, lo cual es significativo, teniendo en cuenta que en los datos globales del estudio, el total de artistas con ingresos superiores a 50.000,00 € no llega al 1,5%.

Los datos sobre formación que los artistas de nuestro estudio aportaron nos permitieron también descubrir cómo se ha consolidado la formación superior en arte en los últimos años. La cercanía en los resultados que se refieren a formación artística y no artística nos lleva a pensar que la mayoría de los artistas que han respondido a nuestro estudio han recibido una formación artística, en muchos casos una formación superior, aunque aún se mantiene un 15% de artistas autodidactas y un 11% con formación no reglada, a los que se suman un 3% de diplomados y un 6% que han recibido formación profesional. Por lo que respecta a la formación superior, del total de los datos aportados, el 33% ha cursado un grado o licenciatura en Bellas Artes, el 19% un posgrado o máster y el 9% se ha doctorado, lo cual arroja un total del 61% de artistas con formación universitaria en Bellas Artes.

La relación entre hombres y mujeres en cuanto a la formación artística sigue la misma pauta que en el resto de disciplinas en nuestro país, con un mayor acceso de la mujer a la formación superior, donde la franja femenina de egresadas representa el 58'5% en grados y el 56'2% en másteres. En nuestro estudio, 72% de las mujeres encuestadas declara haber realizado estudios superiores en materia artística, frente al 53,6% de los hombres (fig.5). Si extrapolamos la diferencia de género entre los artistas que estudian en el extranjero, vemos cómo la mayoría, 57,7% son hombres, frente al 42,7% de mujeres. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, entre los artistas españoles afincados en países extranjeros, la mayoría es femenina, el 6,4% del total, frente al 4,5 de hombres residiendo fuera de España.

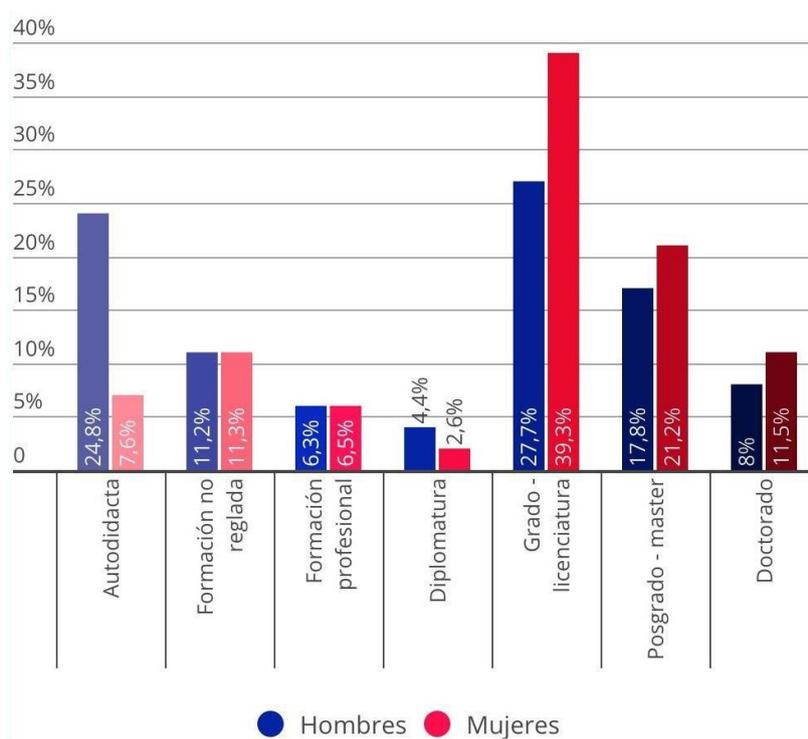


Fig. 149 MUJERES Formación artística, relación entre géneros

La participación en colectivos artísticos y proyectos comunes de creación también marca diferencias, aunque ligeras. El 72% de las mujeres está o ha estado vinculada a colectivos de cocreación, frente al 69,1% de los hombres.

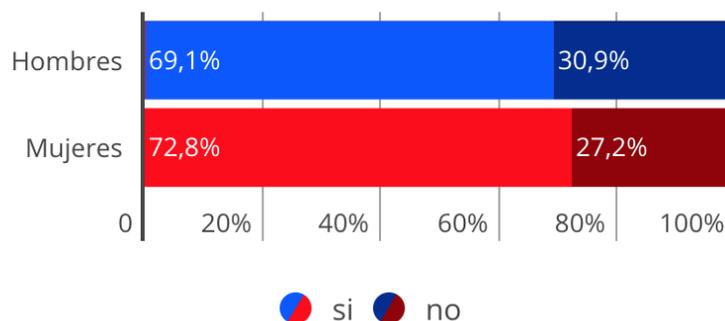


Fig. 150 MUJERES Pertenencia a colectivos artísticos, relación entre géneros

La pregunta sobre la pertenencia de los artistas encuestados a asociaciones profesionales artísticas nos ha permitido reflexionar no sólo sobre el papel que éstas deben desempeñar en favor del sector, como bisagra entre los creadores y el resto de actores del sistema del arte, sino sobre cómo es apreciada por los propios artistas dicha labor, si realmente están comunicando su mensaje de apoyo y protección de los derechos de los creadores, o si este mensaje se pierde o no es percibido como tal por aquellos a quienes se debe. En este sentido, vemos cómo la proporción entre ambos sexos es bastante paritaria, aunque el número de mujeres que nunca ha estado asociada es ligeramente superior al de los hombres.

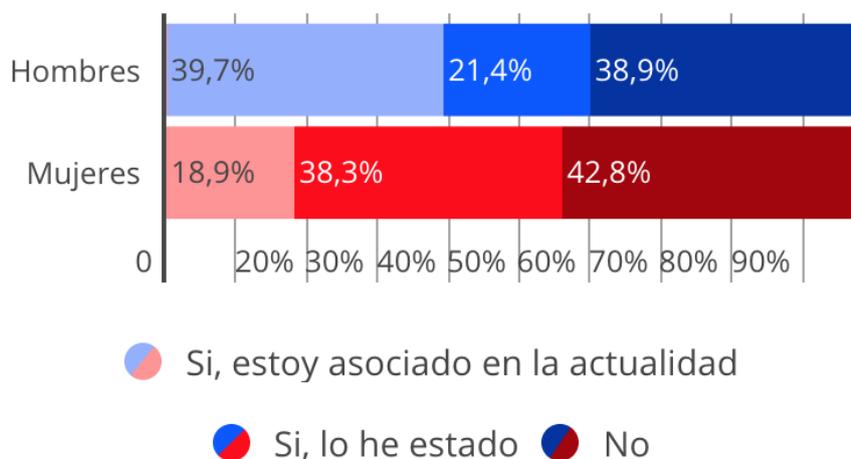


Fig. 151 MUJERES Vinculación con asociaciones profesionales, relación entre géneros

En ambos casos, sin embargo, ese porcentaje cercano al 40% de escépticos y escépticas respecto a las asociaciones nos ha llamado la atención. Posiblemente, un estudio en mayor profundidad nos aportaría los datos necesarios para conocer cómo se entiende su labor por parte de los artistas, especialmente si se conocen los resultados de su gestión y si se aprecia cómo pueden éstas contribuir en el desarrollo de la actividad de los asociados. Existe en España una cierta falta de tradición histórica del asociacionismo profesional, frente a otros países en el que es mucho más común¹¹², especialmente en el sector artístico. Este hecho, unido a la inexistencia de una

¹¹² Ver nota 72 sobre el bajo nivel de afiliación a sindicatos en España.

estructura a nivel nacional que lo apoye y fomenta, hace que el tejido de las asociaciones españolas sea débil y dependa casi exclusivamente de los propios asociados y de su gestión.

También la relación de los y las artistas de nuestro estudio con las entidades de gestión de derechos ofrece diferencias, manteniéndose en ambos casos el desapego ante dichas entidades. Mientras que el 78,8% de los hombres no está asociado, las mujeres suben al 89,5%. VEGAP sigue siendo la entidad con más aceptación entre nuestros artistas, pero también con diferencias notables: 16,5% de los asociados a VEGAP son hombres, mientras que sólo el 6,7% son mujeres.

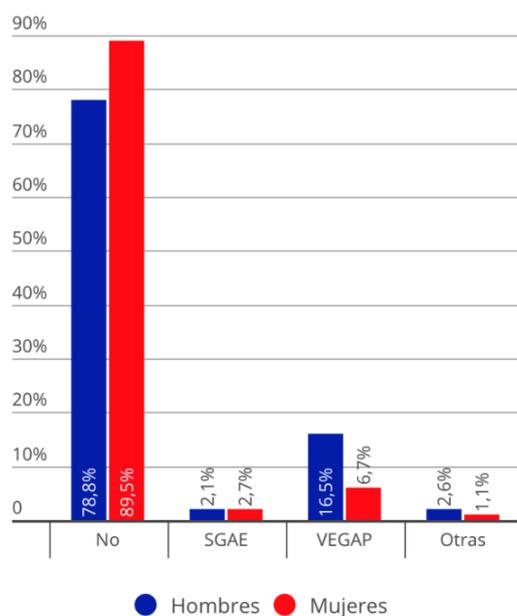


Fig. 152 MUJERES Vinculación con entidades de gestión de derechos, relación entre géneros

Al analizar las distintas formas de residencia de los artistas, vemos cómo en el caso de las mujeres predominan quienes viven en unidades familiares monoparentales, generalmente con familiares a su cargo, ya sean hijos o padres. También predominan las artistas que viven solas y las que comparten piso con otras personas, mientras que entre los hombres es más habitual que vivan en pareja, con o sin hijos.

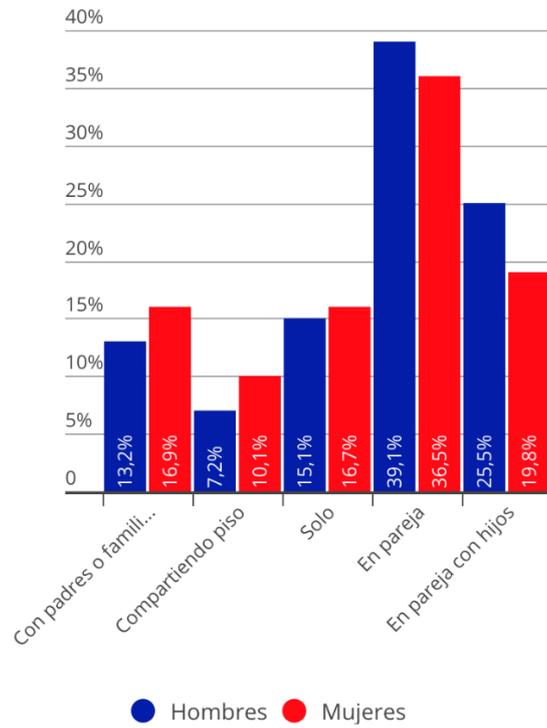


Fig. 153 MUJERES Fórmulas de residencia, relación entre géneros

En cuanto al aporte de los artistas a los gastos de la unidad familiar, también destaca el hecho de que las mujeres manifiesten mayor dependencia de los ingresos de otras personas, siendo siempre minoría en el porcentaje de gastos soportados.

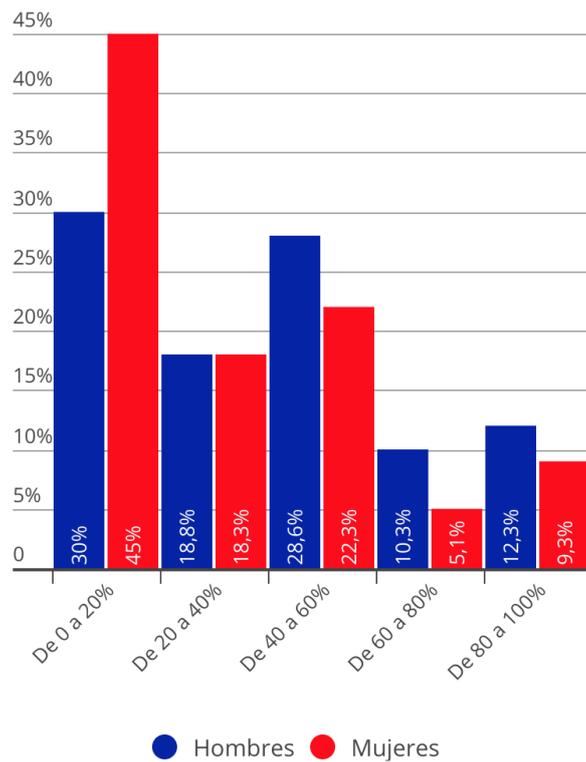


Fig. 154 MUJERES Porcentaje de gastos comunes soportados, relación entre géneros

También es una minoría la proporción de mujeres que declara tener una vivienda en propiedad, así como aquellas que manifiestan haberla podido adquirir con ingresos procedentes de la actividad artística.

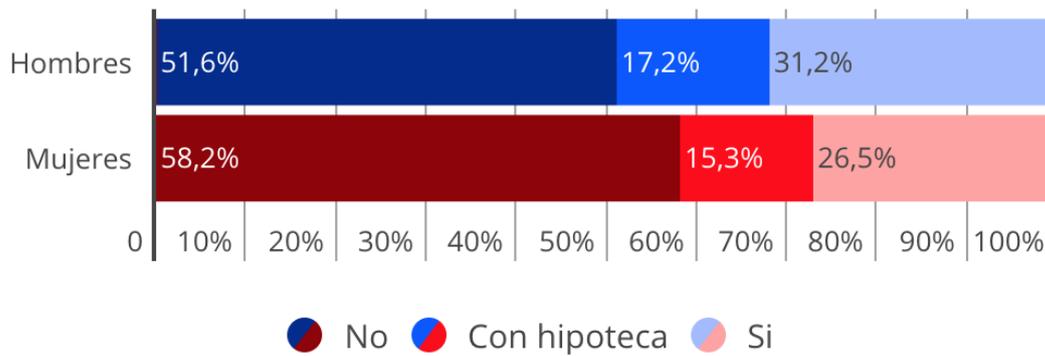


Fig. 155 MUJERES Vivienda en propiedad, relación entre géneros

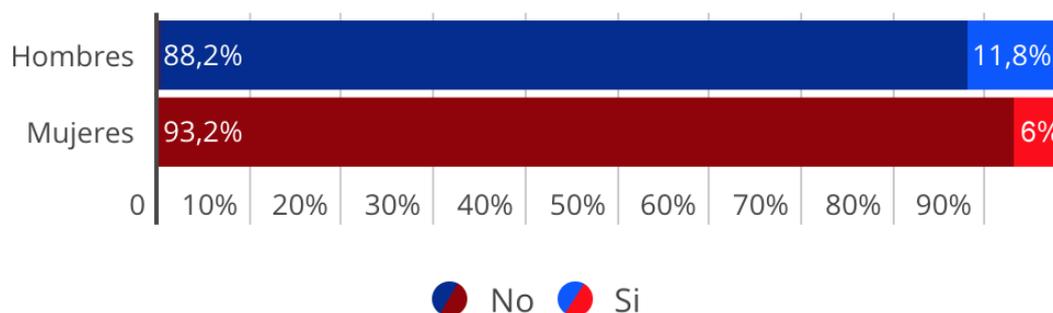


Fig. 156 MUJERES Artistas que han sufragado su vivienda con ingresos procedentes de la actividad artística, relación entre géneros

Una de las cuestiones que mayor importancia para nuestro estudio, una vez contextualizados los datos generales sobre los artistas encuestados, era conocer la realidad económica y profesional de este sector en nuestro país. Así, una pregunta general sobre ingresos totales anuales y sobre qué parte de dichos ingresos procede de las actividades artísticas realizadas por nuestros encuestados, nos aportó un contexto muy útil para desentrañar el objetivo final de esta investigación.

Según los resultados globales de nuestro estudio, casi la mitad de los artistas encuestados, el 46'9% (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2016: 40), declaró que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a 8.000,00 € al año. Esta cifra, considerada como el umbral del salario mínimo interprofesional¹¹³, resulta significativa, pues nos aporta un primer dato palmario sobre la precariedad del trabajo de los artistas en nuestro país. Sin embargo, aún más significativo nos parece el dato de los ingresos entre las artistas españolas y su relación con los ingresos percibidos por los hombres: si el 38% de hombres declara percibir menos de 8.000 € anuales, en el caso de las mujeres el porcentaje asciende hasta el 55,7%, y sólo un 4,9% declara ingresar más de 30.000,00 € al año.

¹¹³ El Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en el Real Decreto 1171/2015, de 29 de diciembre (B.O.E. nº 312, de 30 de diciembre de 2015), fijó el salario mínimo interprofesional para 2016, "tanto para los trabajadores fijos como para los eventuales o temporeros, así como para los empleados de hogar", en 655,20 euros al mes, lo que aplicado a 12 meses da un total de 7.862,04 €/año. De ahí nuestra aproximación a los 8.000,00 €/año como punto de corte a partir del cual analizar el nivel de ingresos de los artistas en España. El ministerio menciona que a dicho salario se añadirán complementos salariales, incentivos a la producción y pagas extra, "sin que en ningún caso pueda considerarse una cuantía anual inferior a 9.172,80 euros". Dado que la mayoría de los artistas encuestados, como veremos más adelante, declara trabajar como autónomo, y dado que no existe un salario mínimo interprofesional para este colectivo laboral, nuestro umbral de 8.000,00 €/año nos ha parecido la mejor aproximación al salario mínimo de otros trabajadores por cuenta ajena. Teniendo en cuenta que, según la Encuesta de Población Activa del tercer trimestre de 2016, los trabajadores por cuenta ajena en España suponían el 16'8% del total de población ocupada, el dato que aporta nuestro estudio sobre los ingresos de los artistas españoles nos parece muy significativo.

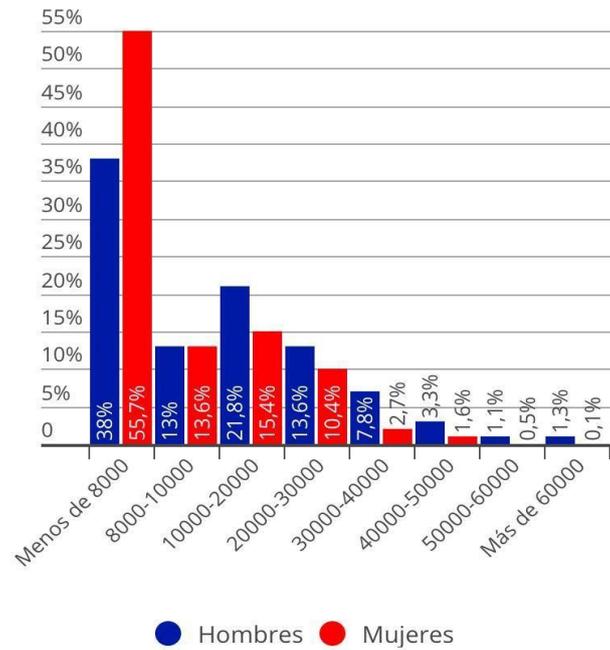


Fig. 157 MUJERES Nivel de ingresos anuales totales, relación entre géneros

Pero es ante la pregunta sobre la proporción de ingresos procedentes de actividades artísticas dentro de los ingresos anuales de cada artista encuestado, donde nos encontramos con datos aún más interesantes para nuestro estudio. Entre los hombres, el 62,4% declara que sus ingresos por actividades artísticas suponen entre el 0 y el 20% de sus ingresos totales, es decir, no puede mantenerse económicamente sólo de su actividad como artista. Entre las mujeres, este porcentaje sube al 65,1%. Si nos centramos en artistas que se mantienen exclusivamente o casi de su actividad artística, es decir, para quienes los ingresos procedentes del arte suponen entre el 80 y el 100% de sus ingresos totales, vemos también una desigualdad entre hombres y mujeres, siendo ellos 17,9% y ellas el 11,6%. De nuevo, datos que hablan de mayor precariedad entre las mujeres artistas respecto de los hombres.

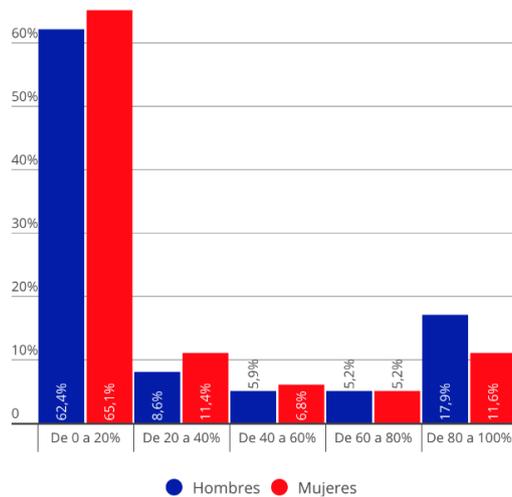


Fig. 158 MUJERES Porcentaje de ingresos por actividades artísticas, relación entre géneros

El número de años dedicados a la actividad artística es un dato que concuerda con la relación entre edad y sexo de los artistas de nuestro estudio: es altamente mayoritario el número de mujeres dedicadas a la creación desde hace menos de 15 años, igualándose el grupo de hombres y mujeres dedicados al arte entre 16 y 25 años, y decreciendo significativamente las mujeres artistas con más de 26 años de carrera artística.

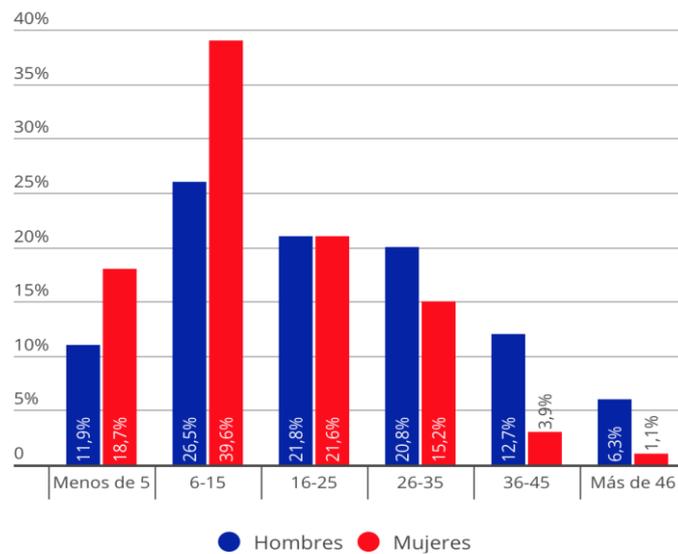


Fig. 159 MUJERES Número de años dedicados a la actividad artística, relación entre géneros

Sin embargo, los años de cotización a la seguridad social son, en proporción, mucho menos en el caso de las mujeres, siendo casi inexistente el grupo de mujeres que ha cotizado más de 35 años. La juventud de las artistas de nuestro estudio, elemento que ya hemos comentado, parece indicar que tanto el tiempo de dedicación como los años cotizados son especialmente bajos en el caso de las mujeres.

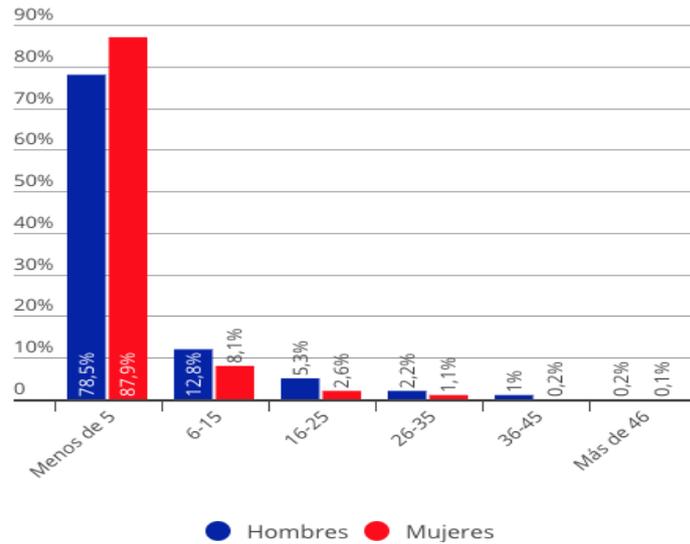


Fig. 160 MUJERES Años cotizados a la Seguridad Social, relación entre géneros

La situación fiscal de hombres y mujeres en nuestro estudio es también bastante desigual. Aumenta de forma significativa en número de mujeres desempleadas y trabajadoras por cuenta ajena, y disminuye el de autónomas. También es mucho más reducido el número de jubiladas, lo que concuerda con el desequilibrio en la relación sexo-edad que comentamos en el gráfico anterior: a menor número de mujeres en los grupos de edad más maduros, menor número de artistas jubiladas. Los valores de funcionarios/as, empresarios/as y personas en baja laboral están más equiparados.

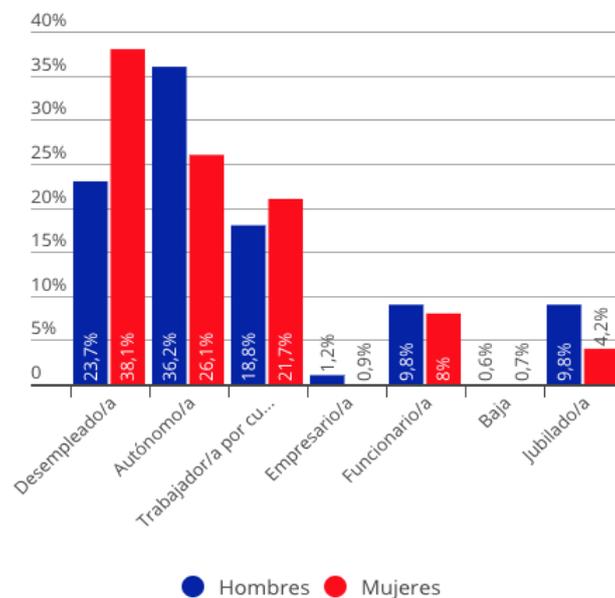


Fig. 161 MUJERES Situación fiscal, relación entre géneros

Asimismo, a la hora de cotizar como trabajador autónomo se vuelve a hacer patente la precariedad, dado que la mayoría de los artistas que se declaran como tal sólo pueden hacer frente a la cuota mensual en los periodos en los que han tenido ingresos por su actividad artística. En este caso, también la situación de las mujeres es más débil respecto de la de los hombres en similares circunstancias, siendo sólo un 6%, menos que la mitad que los hombres, las mujeres que pueden hacer frente a la cuota de trabajadora autónoma permanentemente.

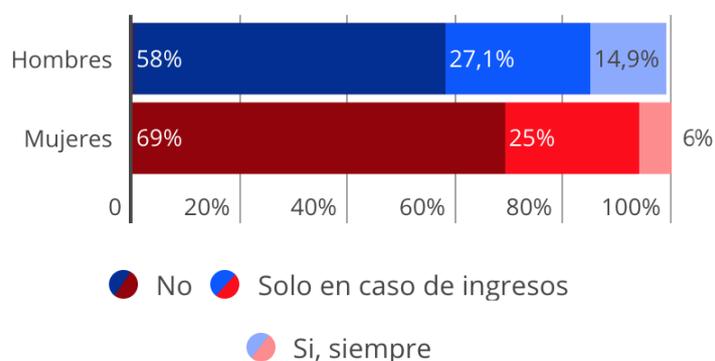


Fig. 162 MUJERES Artistas que pueden cubrir la cuota de la seguridad social con sus ingresos, relación entre géneros

La actividad expositiva de los artistas es uno de los factores que nos ha permitido delimitar el nivel de profesionalización de nuestro objeto de estudio. Así, la alta participación de los encuestados en exposiciones de todo tipo, desde las realizadas en espacios alternativos o en sus propios estudios hasta las institucionales, en museos o galerías, ha sido la tónica general. En nuestra segmentación de datos, nos ha sorprendido ver cómo las artistas son ligeramente más activas que los hombres a la hora de exponer su obra, aunque los valores son muy similares.

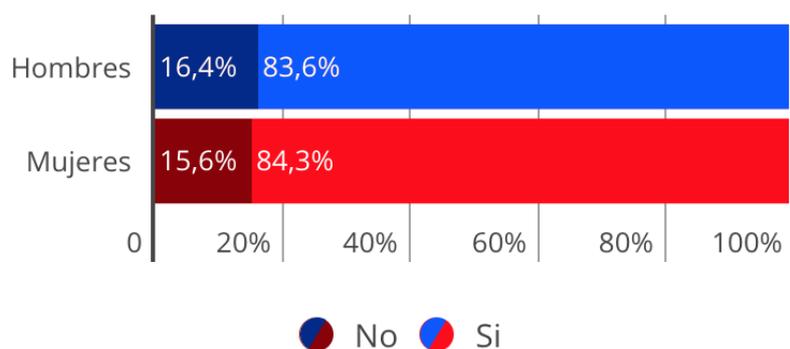


Fig. 163 MUJERES Artistas que han expuesto en los dos últimos años, relación entre géneros

La proporción de artistas hombres y mujeres que han vendido obras en sus exposiciones durante los últimos años se mantiene muy igualada. Sin embargo, el precio medio de las obras vendidas por las mujeres es significativamente menor al de los hombres. Casi el 88% de las mujeres vende sus obras por debajo de los 1.000,00 €, mientras que entre los hombres este grupo se reduce al

71,1%. La proporción de mujeres que vende sus obras con precios medios superiores a 5.000,00 € ronda apenas el 0,3%, frente al 2,4% de los hombres.

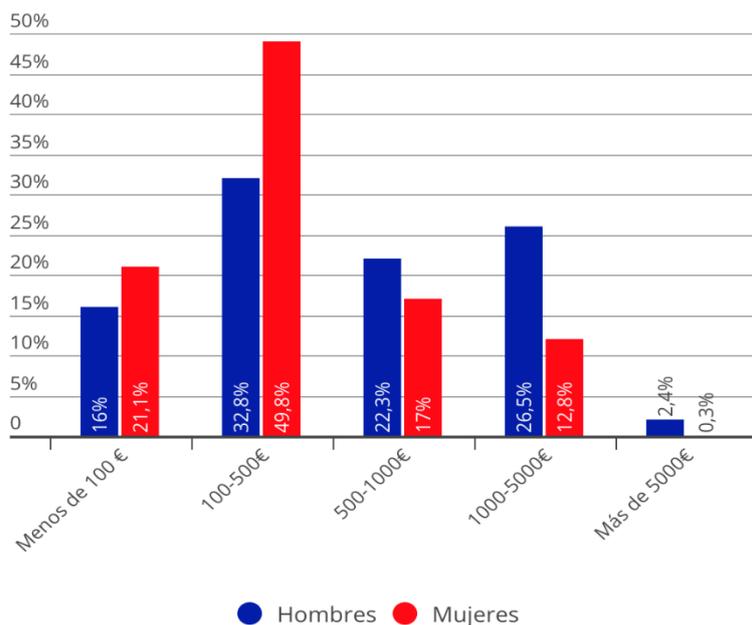


Fig. 164 MUJERES Precio medio de venta, relación entre géneros

La relación estable con galerías o marchantes durante los últimos años también presenta diferencias para hombres y mujeres artistas. Son más los hombres que las mantienen que las mujeres, un 36,6% de ellos frente al 27% de ellas, pero en ambos casos queda claro que la crisis iniciada en 2008 ha reducido sensiblemente la estabilidad en la vinculación entre artistas y galerías.

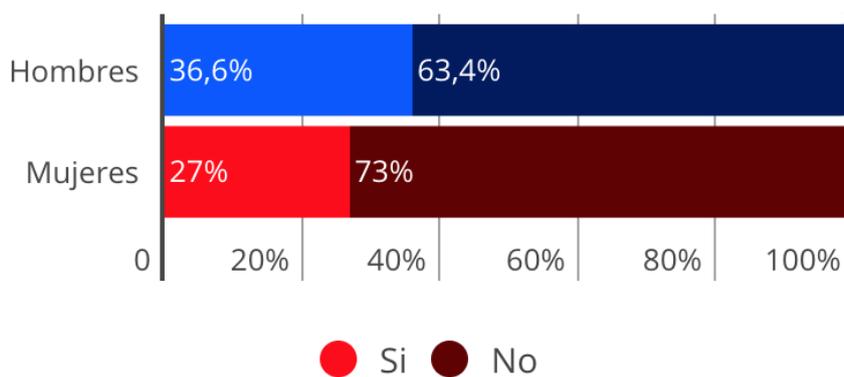


Fig. 165 MUJERES Artistas que mantienen relación estable con galerías, relación entre géneros

También los contratos que vinculan a artistas y galerías benefician ligeramente a los hombres, siendo el 17,9% de hombres los que redactan contratos por escrito con sus galerías de referencia, frente al 14,6% de mujeres. En este caso, una vez más, resulta evidente la necesidad de concienciar, tanto a artistas como a galerías, de proteger los derechos y obligaciones de

ambas partes mediante acuerdos por escrito a los que se ciñan las condiciones de trabajo que se establezcan entre ambos.



Fig. 166 MUJERES Tipo de contratos con galerías, relación entre géneros

También es llamativa la respuesta sobre la apreciación de hombres y mujeres artistas respecto de su relación con el mercado. Tal y como ha quedado en evidencia en las respuestas anteriores, el porcentaje de mujeres vinculadas a galerías es menor que el de hombres, por lo que las respuestas que manifiestan relaciones permanentes o puntuales satisfactorias con galerías son mayoritariamente masculinas. También es menor el número de mujeres que autogestiona su carrera de forma independiente y satisfactoria, estando muy igualado el grupo de hombres y mujeres cuya relación esporádica con galerías es insatisfactoria, pero aumenta de forma visible el porcentaje de mujeres artistas sin relación con galerías pero que querría tenerlas. Vuelve a ser evidente, como ya constatamos en los resultados globales de nuestro estudio, y como nos queda claro al segmentar la situación de las mujeres, cómo la idea de una vinculación con galerías de arte se mantiene como un objetivo a seguir para la mayoría de los y las artistas. El hecho de que los artistas con más ingresos sean quienes mantengan dicho tipo de relación con agentes del mercado, es percibido por los artistas como un valor añadido al que dedicar sus esfuerzos.

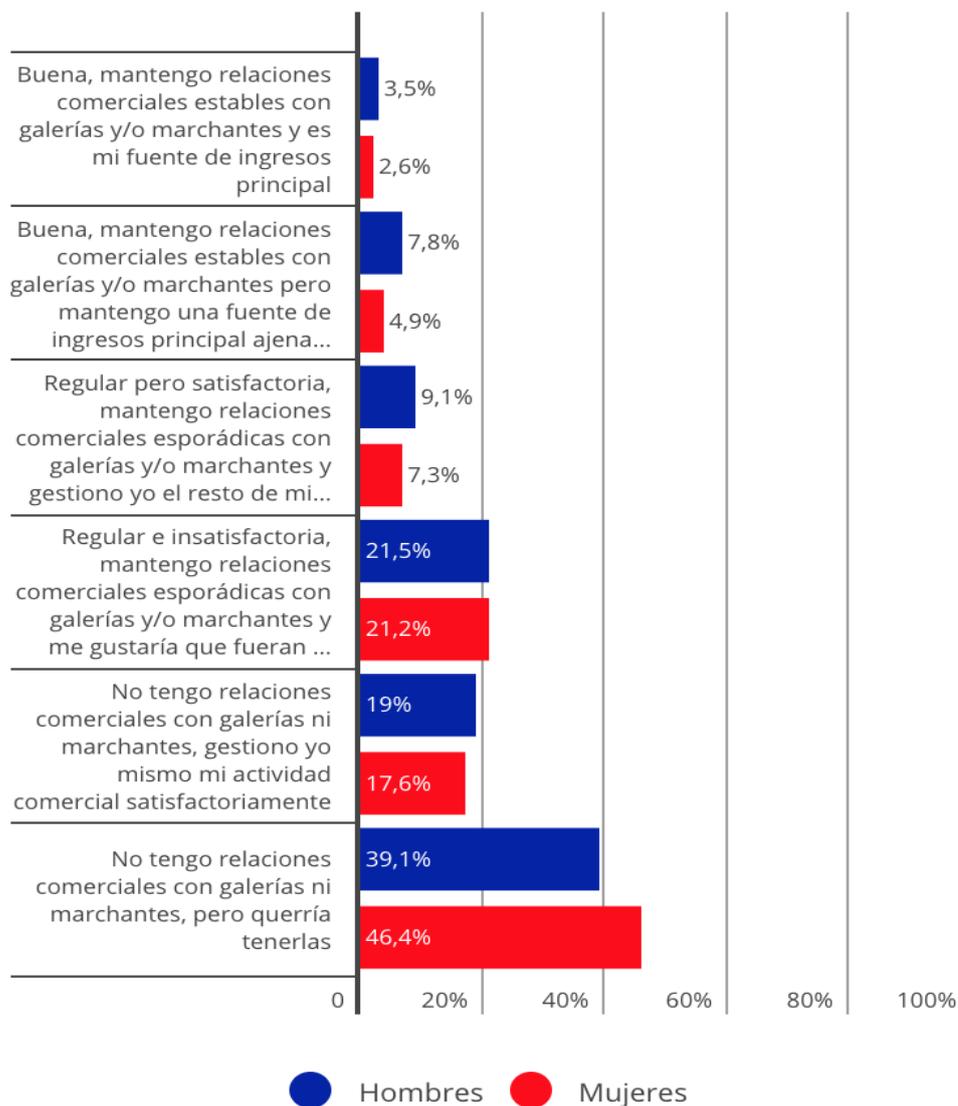


Fig. 167 MUJERES Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado, relación entre géneros

5.2.3.- Conclusiones

Las desigualdades entre hombres y mujeres en el actual sistema del arte español contemporáneo son evidentes y no afectan solamente a criterios expositivos, tanto en galerías y ferias como en museos, sino que trascienden toda la actividad de las artistas. Los datos que aportan los estudios de MAV sobre la visibilidad de las artistas en nuestro sistema dejan clara dicha desigualdad, difícil de acometer cuando los criterios que rigen a galeristas, comisarios o directores de museos están basados en la calidad de la obra y de la carrera del artista y no en su sexo. Sin embargo, como vemos a través de los datos que arroja nuestra investigación, siendo mucho mayor el número de mujeres activas en la creación artística, su actividad y el rendimiento económico de la misma distan de equipararse a los de los hombres. Una menor cotización a la Seguridad Social, provocada por unos ingresos más irregulares y menos predecibles, ingresos que son, además, más bajos que los de los hombres; mayor número de mujeres con carga

familiar, ya sea en familias monoparentales con hijos o con personas mayores a su cargo, pero también mayor dependencia económica dentro de la unidad familiar; una situación fiscal también más precaria, con un número significativamente más alto de desempleadas, lo que explica la inferior cotización a la Seguridad Social; menos número de mujeres con relaciones estables con galerías de arte, lo que lleva a las artistas a buscar espacios alternativos de exposición y venta, y conlleva también precios de venta notablemente más bajos que los precios medios de los hombres. En definitiva, una situación alarmante que debe ser revisada.

Como ya hemos manifestado, esperamos y confiamos que la próxima generación de artistas, galeristas, comisarias, coleccionistas y gestoras, en quienes recaerá el desarrollo del ecosistema del arte en el futuro próximo, no sólo sean conscientes de que la equiparación social y laboral entre hombres y mujeres pasa por el reconocimiento de la labor de las artistas al mismo nivel, sino que tomen las medidas necesarias para evitar estas desigualdades. Si las mujeres son una aplastante mayoría en las escuelas de Bellas Artes, su lugar en el arte contemporáneo debe también distinguirse por ello.

5.3.- Artistas y resiliencia. Cómo sobrevivir de la actividad artística a pesar de la crisis

Un objetivo clave de nuestra investigación ha sido, como ya se ha indicado, el análisis de la reacción que la crisis iniciada en 2008 ha provocado en la actividad artística. Para poner el foco en aquellos artistas que han sufrido la crisis, era necesario estudiar a quienes antes de 2008 habían ya establecido su actividad como profesional, como fuente de ingresos, que mantenían relaciones estables con galerías de arte que les proporcionaban dichos ingresos por la venta de la obra. Era necesario conocer de primera mano cómo era entonces su actividad y dicha relación con las galerías, cómo y de dónde procedían sus ingresos, y cómo les ha afectado desde entonces la actual coyuntura del mercado. Así, segmentando al grupo de edad superior a los cuarenta años tendremos a ese colectivo que buscamos, con el objetivo de saber si han sido o no capaces de sobreponerse a esta crisis, qué mecanismos de protección, defensa y autogestión están desarrollando en la situación actual para seguir manteniéndose económicamente de su actividad. En definitiva, la resiliencia de estos artistas ante el nuevo paradigma que presenta el mercado actual del arte será nuestro tema de análisis a continuación, un punto clave en nuestra investigación.

El concepto de resiliencia ha sido objeto de estudio para la psicología desde hace tiempo, pero en los últimos años ha crecido significativamente el número de estudios dirigidos a analizar esta particularidad del carácter en la actividad profesional de las personas. La mayor parte de la investigación en torno a la resiliencia se circunscribe en el ámbito de la psicología positiva¹¹⁴, cuyo principal teórico, Martin Seligman, se ha concentrado en analizar de forma empírica los impulsos psicológicos y emocionales relacionados con la autoprotección y la resistencia del individuo ante situaciones de crisis (Seligman, 2005; Seligman, 2006)¹¹⁵. La publicación del *Handbook of adult resilience* constata el componente individual y psicológico de la resiliencia tanto en la investigación como en la práctica, por encima del componente social o circunstancial (Reich, Zautra y Hall, 2010), del que también, sin duda, es deudor. Dicho componente social ha sido estudiado también ampliamente (Saleebey, 2006; Guo y Tsui, 2010) combinándolo con el propio carácter o personalidad individual con tendencia a la resiliencia. Así, la combinación de determinados factores o circunstancias individuales, familiares o sociales propicias facilitarían la construcción de mecanismos de defensa ante la adversidad, factores como una buena relación con los miembros de la familia (Richaud, 2013), un carácter propicio a la interacción social o la propia capacidad de superación ante situaciones de conflicto (Greene y Greene, 2009). También hemos tenido en cuenta estudios como el de Steiner y Schneider (2011) en el que plantean que,

¹¹⁴ La psicología positiva como disciplina científica, circunscrita dentro del ámbito de la psicología académica y, en cierto modo contrapuesta a la psicología clínica o la psicopatología, nos parece la más adecuada para estudiar la resiliencia en los artistas, ya que nos permite profundizar en aquellas actitudes y aptitudes del individuo que le ayudan o influyen a la hora de desarrollar su vida de forma óptima, contrarrestando las adversidades y buscando el bienestar físico, psíquico y social (Seligman, 2011). Considerando la resiliencia, la capacidad de sobreponerse y crecer ante las adversidades, como uno de los factores que estudia la psicología positiva, hemos querido partir de los autores que han delimitado este concepto y sus aplicaciones en el ámbito social y profesional como punto de partida de nuestro estudio, que iremos desgranando a lo largo de este artículo y que nos llevarán a las conclusiones finales.

¹¹⁵ Una de las fuentes consultadas para nuestro estudio, *A Handbook of Positive Psychology* (Snyder y López, 2009), hace a menudo referencia a los estudios de Seligman sobre la resiliencia como referencia en este campo.

a pesar de las adversidades que conlleva el trabajo artístico, como retribuciones y salarios bajos, un desempleo por encima del promedio, baja demanda para la producción artística y dificultades para cotizar lo suficiente y garantizar así las prestaciones futuras, sin embargo, produce una alta satisfacción laboral y personal. A diferencia de otros sectores profesionales, en los que un deterioro de las condiciones de vida y de la situación económica producen un aumento de la insatisfacción y de la infelicidad (Jiménez Aguilera, Martín Martín y Montero Granados, 2014), algunos autores han manifestado (Zafra, 2017; Abbing, 2002; Adler, 2006; Menger, 1999; Rengers, 2002) que los artistas se sienten retribuidos psicológicamente al considerar su actividad altamente atractiva y satisfactoria por la influencia de factores como la variedad del trabajo que desempeñan, el alto nivel de autonomía personal en el uso de la propia iniciativa, la oportunidad que ofrece de utilizar distintas habilidades y de actualizarlas constantemente, la capacidad de aprendizaje y de actualización, el bajo nivel de rutina, el alto grado de reconocimiento y de cohesión social por parte del resto del sector, etc. Circunstancias como éstas hacen que los artistas, por regla general, se muestren más satisfechos con su actividad laboral y profesional que otros trabajadores de diferentes sectores, lo que apoya nuestra conjetura de que, asociado a la actividad artística, existe un componente psicológico que permite al creador asimilar de forma positiva su trabajo, aún a pesar de las dificultades que entraña. En nuestro estudio hemos visto cómo dichos factores son determinantes para descifrar de qué forma determinados artistas plásticos y visuales en España están siendo capaces de hacer frente a la actual situación de precariedad, con especial facilidad en aquellas circunstancias en las que el artista es apoyado por el entorno familiar, social y profesional en el que desarrolla su actividad, factor que resulta imprescindible en muchas ocasiones. Partiendo de la investigación realizada, hemos podido extraer los resultados que sobre este colectivo en concreto nos permitirán identificar dichas actitudes y concretaremos si en efecto existe un perfil de artista resiliente.

Si nos planteamos por qué asociar el concepto de resiliencia a la figura del artista de hoy en día en nuestro país, y tenemos en cuenta la definición del término, creemos que se adaptaba bien a la forma en que determinados creadores que, habiendo conocido una situación económica muy diferente en los años anteriores a 2008, fecha en la que se sitúa el inicio de la actual crisis económica que sufre nuestro país, han sabido reconducir su actividad artística, ya sea en cuanto a la propia producción, los canales de comunicación, las estrategias de aproximación al mercado o las relaciones que se establecen con los agentes del mismo. En definitiva, artistas que han superado el escollo, han reconstruido su carrera y están consiguiendo seguir manteniendo la actividad artística como su principal fuente de ingresos, en un momento en que la venta de obras de arte en España ha decrecido sensiblemente, han cerrado numerosas galerías de arte, y las galerías que aún se mantienen activas o las que han abierto recientemente reconocen que su modelo de negocio se ha alterado de forma sensible. Esta capacidad de los artistas para captar nuevos mercados, darse a conocer directamente sin la figura intermediadora del marchante o del *art dealer*, de establecer sus propias redes de comunicación y difusión de su obra y de mantener activa su imagen de marca son, a nuestro parecer, síntomas de una resiliencia muy significativa, de una importante capacidad de sobreponerse ante la adversidad y de seguir adelante. El informe de Eurostat de 2016 incide en el hecho de que, en relación con los datos generales de empleo en los países europeos respecto de la crisis iniciada en 2008, los empleos relacionados con actividades e industrias culturales han demostrado mayor capacidad de resiliencia, mostrando un descenso significativo entre 2011 y 2012 y una recuperación también notable a partir de ese momento, recuperación que se ha mantenido estable hasta

ahora, más aún que los datos generales de empleo en Europa. Por supuesto, como veremos en este artículo y en el estudio del que deriva, no todos los artistas demuestran dichas capacidades, e incluso encontraremos casos en los que se ha “tirado la toalla” ante la dificultad de mantener la actividad artística al mismo nivel de otras actividades profesionales rentables. Pero la existencia de artistas resilientes nos ha motivado para estudiar las características de esta capacidad y cómo la desarrollan nuestros creadores. Para ello, hemos revisado algunos de los referentes teóricos sobre el estudio de la resiliencia en psicología (Seligman, Saleebey, Guo, Tsuy, Greene, Barney, Hunter, Menezes, Morán, Bonanno, Hobfoll, Kobasa, Maddi, Cichetti, Cheeseman y otros), el estudio de Meagan Shand (2014) sobre la resiliencia en el arte, comentaremos la actividad de CERF+ en el fomento y apoyo a la resiliencia de los artistas y lo compararemos con la situación en España.

Es importante destacar, no obstante, que cuando nos referimos a la resiliencia de los artistas españoles estamos haciendo mención principalmente a los artistas que han conocido la situación previa a la actual crisis económica, es decir, aquellos artistas que han sido sometidos a esa “fuerza que los deforma” y que han salido airosos y fortalecidos, entendiendo dicha fuerza como la drástica disminución en el rendimiento económico de su actividad artística, y entendiendo su resiliencia como la capacidad con la que han sabido recomponerse en su actividad profesional, buscar nuevos canales de difusión y venta, y seguir manteniendo dicha actividad, como ya hemos mencionado, como principal fuente de ingresos. La joven generación de artistas “nacidos” profesionalmente durante la crisis, un perfil que también es objeto de nuestro estudio por cuanto que representa el futuro de los creadores españoles, nuevas estrategias, objetivos y resultados, han conocido la actual situación económica en nuestro país y en este sector tal y como se está viviendo en la actualidad. Podemos decir que no han conocido una situación distinta, no han sufrido un menoscabo drástico en su actividad económica, no han visto cerrarse sus galerías de referencia ni perder el lugar que ocupaban en el mercado del arte. Como también indica Shand en su extenso estudio sobre la resiliencia en los artistas (2014), ciertos recursos y capacidades que permiten al artista superar momentos críticos y mantenerse a lo largo del tiempo, son activos que el artista adquiere con la práctica y el desempeño de su actividad, y no pueden, por tanto, adquirirse de forma inmediata (Barney, 1999), incluso si esos activos se pueden considerar como inherentes al propio carácter desde la infancia y existentes en el individuo desde esa edad (Hunter, 2012), o incluso heredados de forma generacional (Fonaggi et al, 2014; Anthony y Cohler, 1987), por lo que en los artistas jóvenes es prematuro aventurarnos a pensar que existe este nivel de resiliencia. En definitiva, su situación económica se está desarrollando a partir del actual contexto económico, adaptándose a las circunstancias y a los recursos disponibles, y aprovechando la coyuntura para poder subsistir en esta actividad. No podemos, por tanto, identificarles con ese otro perfil de artista que ha sobrevivido a la crisis gracias a su resiliencia, y deberán demostrar esta capacidad en otros ámbitos, y quizá en otras situaciones. Si bien, como destacan Montero y Oreja (2007), los artistas jóvenes utilizan estrategias de promoción, difusión y distribución comercial distintas a los artistas consagrados, adaptadas a su incipiente relación con los agentes del mercado, nos interesará conocer, a lo largo de nuestro estudio, cómo desarrollan dichas actividades.

En el desempeño de su actividad, cada artista dispone de una serie de recursos que controla, combina y de los que se vale para llevar a cabo su producción artística a lo largo de su carrera y para diferenciar su valor respecto de otros artistas (Kay, 1993). Dichos recursos, que pueden ser propios del artista o proceder de terceras personas relacionadas con él (Grant et al, 1996), se

combinan y relacionan en función de las propias capacidades del artista, de sus aptitudes y actitudes, de su experiencia y destreza técnica, del tiempo que lleva desarrollando su actividad, pero también de sus relaciones con los agentes del mercado. El papel que jugaban galeristas y artistas en la información, difusión, relación con los compradores y, en definitiva, la satisfacción de la demanda de arte durante el periodo anterior a la crisis de 2008 fue estudiado por Meyer y Even (1998), dejando constancia de las fórmulas alternativas de marketing utilizadas por los artistas como vía para promocionar su obra, y el éxito que dichas fórmulas obtenían en el mercado. En el momento actual, como estamos viendo en este estudio, la alteración de los resultados de determinadas estrategias que han tenido éxito en décadas pasadas, obliga a unos y otros a modificar de forma equivalente tanto los recursos utilizados como los objetivos de sus estrategias, lo que supone la necesidad de utilizar mecánicas de resiliencia que permitan a unos y otros mantenerse a flote y seguir creciendo.

El informe de la Dra. McAndrew de 2014, que estaba precedido por el anterior informe de 2012, suponía un estudio general de cómo la crisis global había afectado al mercado español de arte desde 2008 y las expectativas que se podían prever para el futuro más próximo. El informe presentado en 2014 planteaba, en cierto modo, la evidencia de algunas de esas previsiones, orientadas a mantener la esperanza en la recuperación del mercado tras los años críticos de 2008 a 2012, y una visión de conjunto de cómo evolucionan algunos ritmos y dinámicas de nuestro mercado, que intenta adaptarse a la difícil situación en la que se encuentra. En el último informe de McAndrew publicado en 2017¹¹⁶, en el que nuestro reciente estudio sobre la economía de los artistas españoles ha sido una importante referencia, especialmente en el capítulo 3 de dicho informe dedicado a este tema, se pone de manifiesto la importancia que los nuevos canales de distribución están suponiendo para los artistas como vía para acceder al mercado, canales alternativos al mercado habitual pero que permiten su subsistencia como profesionales.

En los tres informes presentados hasta la fecha por la Dra. McAndrew, se aprecia no sólo el retraimiento en el comercio de arte en general en nuestro país, desde el inicio de la crisis pero también entre 2012 y 2014, sino específicamente el descenso en número de galerías de arte registradas¹¹⁷. Si, como vemos, el mercado primario en España genera el 70% de las ventas totales del mercado de arte en España¹¹⁸, la economía de los artistas debe sustentarse en su mayoría, necesariamente, en las ventas que de sus obras realizan las galerías, principal canal de promoción, difusión y distribución de obras de arte directamente procedentes de los artistas. Por tanto, el cierre de muchas de ellas en los años posteriores al inicio de la crisis (Soledad Lorenzo, Oliva Arauna, Astarté, Distrito 4, Paula Alonso, Egam, Salvador Díaz, Inés Barrenechea, Astarté, Tolmo, La Nave, Espacio Líquido, Sandunga, Alex Telese, Durán, Alfama, Puchol...) supone, además del consiguiente menoscabo en los ingresos de los artistas, un importante toque de alarma en cuanto se refiere a dicha labor de promoción y difusión de su obra y de su

¹¹⁶ McAndrew, 2017. En dicho informe se menciona a menudo nuestro estudio, no sólo en los agradecimientos (p. 7), sino a lo largo del capítulo 3 (pp. 45-71). El hecho de que este informe, por primera vez desde que se vienen publicando por la Fundación Arte y Mecenazgo en 2012, le dedique un capítulo en concreto al mercado primario y la figura del artista como pieza clave, supone un hito en el análisis del mercado español del arte, en el que nos honra haber participado.

¹¹⁷ Ver nota 28 sobre el cierre de galerías de arte.

¹¹⁸ McAndrew, 2014, p. 27.

carrera artística, labores asociadas a la propia actividad de la galería. Un hecho que no aparece en los informes de Arte y Mecenazgo pero que es fácilmente constatable en el contexto del mercado es que la mayoría de las galerías que han desaparecido desde el inicio de la crisis pertenecían a un perfil concreto de galería, generalmente de corte clásico dentro del arte contemporáneo, abasteciendo a un modelo de coleccionista interesado por ese tipo de arte, galerías cuya actividad dentro de ese estilo permitía la supervivencia de los artistas creadores de dicho tipo de arte. El cierre masivo de galerías de este perfil en tan corto espacio de tiempo, unido al cierre de muchas otras importantes galerías de corte más contemporáneo ha provocado un cataclismo absoluto en la economía de los artistas que dependían de la ventas de sus obras en dichas galerías. Ha provocado, en definitiva, que los artistas asociados a ellas hayan debido reorganizar sus carreras para seguir manteniendo la actividad artística como su principal fuente de ingresos. De ahí nuestro interés en conocer qué actitudes y aptitudes, qué herramientas y qué rasgos propios, tanto personales como profesionales, en qué circunstancias y con qué resultados, han marcado este necesario ejercicio de resiliencia entre nuestros artistas.

En el transcurso de nuestra investigación, como ya hemos indicado, tuvimos la suerte de hablar en profundidad con varios artistas, realizando entrevistas con las que se configurará una Cartografía de Artistas¹¹⁹. Entre ellas, hemos de destacar la realizada al pintor granadino Jesús Zurita (Anexo 4), cuyo proceso de evolución ha ido unido de manera indisoluble al estallido de la crisis en el mercado del arte. Por ello, consideramos esta entrevista como un caso práctico a tener en cuenta en la identificación de la realidad del artista con la capacidad de resiliencia ante la adversidad, específicamente vinculado a la crisis del mercado español y a su influencia en el arte contemporáneo de nuestro país.

5.3.1.- El concepto de resiliencia asociado a la actividad artística profesional

Sabemos que los primeros estudios que se realizaron sobre la resiliencia datan de después de la Segunda Guerra Mundial (Grinker y Spiegel, 1945, citados en Hobfoll, 202, p.308), y se centraron en el análisis de personas, concretamente soldados expuestos a los rigores de la contienda, que habían sufrido experiencias altamente traumáticas, y permitieron observar cómo algunos de ellos, en lugar de sucumbir a dichas situaciones, habían conseguido salir airoso y fortalecidos. De hecho, la resiliencia en soldados y cuerpos de combate sigue siendo objeto de estudio en la actualidad (Cohrs, Christie, White & Das, 2013). Pero no sería hasta los años 70 cuando la personalidad resiliente se convirtió en un campo de estudio para la psicología. Kobasa y Maddi (1977) plantean cómo, en una situación de estrés entre el individuo y el medio, determinadas características de la personalidad del sujeto pueden generar resistencia y aumentar la capacidad de protección. La relación entre resiliencia y enfermedad es especialmente significativa ya que, como indican Kobasa y Maddi al estudiar cómo afecta el carácter de las personas ante la posibilidad de contraer determinadas dolencias tras sufrir situaciones de estrés, la forma en que dichas particularidades del carácter contribuyen a mantener sanas a dichas personas permitiría entender mejor la esencia del bienestar humano. Así, un carácter resiliente amortiguaría los efectos nocivos de una situación de conflicto y protegerían al individuo contra la enfermedad. Respecto a si la resiliencia se puede considerar una facultad duradera o incluso permanente en el individuo, hay varias teorías. Por una parte (Bonanno et al., 2012), se considera que las personas que manifiestan resiliencia desarrollan una cierta capacidad de aguante que les

¹¹⁹ Ver capítulo 2.6.2 sobre la Cartografía de Artistas.

confiere un carácter resistente *per se*. Sin embargo, otros teóricos (Hobfoll et al., 2009) han determinado que la resiliencia tiende a reducirse en personas sometidas a continuas situaciones de estrés, como conflictos bélicos persistentes en el tiempo o recurrentes ataques terroristas (Cohrs, Christie, White & Das, 2013). Por tanto, volvemos a encontrarnos con que la resiliencia puede comportar diferentes niveles y características, dependiendo de los propios individuos, sus capacidades y predisposición, y dependiendo también de las condiciones de frecuencia, intensidad y duración de las situaciones de conflicto a las que se vean sometidos (Herrman et al., 2011; Cheeseman, 2010).

Como manifiestan Esther Menezes y Consuelo Morán en un reciente estudio sobre este tema (Menezes y Morán, 2016), son muchas las características que conforman un carácter resiliente, características que en ocasiones parten de la propia personalidad, o incluso de factores físicos, y que en otros casos se adoptan en función de las situaciones difíciles por las que pasa el individuo. En ese sentido, es interesante recordar la teoría de Fonagi (Fonagi et al, 1994) sobre la influencia de los factores ambientales sobre las características personales innatas del individuo que lo hacen tendente a la resiliencia, en el proceso de transmisión generacional de esta característica. El estudio que realizó Morán (2005) con un espectro de 868 personas consultadas, sirvió para definir los rasgos de la personalidad resiliente según su importancia:

1. Estabilidad emocional
2. Autoestima
3. Extroversión
4. Autocontrol
5. Altas expectativas de autoeficacia

Así, rasgos como el autocontrol y las altas expectativas de autoeficacia se asociarían a otros complementarios a éstos y puramente profesionales, descritos por Fonagi, como la capacidad de planificación, la habilidad en la resolución de problemas o en la gestión de conflictos, factores que el individuo desarrollará a lo largo de su vida, tanto en el ámbito personal como en el desempeño profesional. De hecho, y como estamos viendo, dado que la resiliencia se considera como un proceso de desarrollo por el que el individuo pasa con el fin de reponerse ante la situación de conflicto y recuperar su operatividad y capacidad funcional (Cichetti, 2010), encontramos ya claramente una relación entre la personalidad resiliente y la actividad profesional, adaptando características de la primera en el desempeño de la segunda. Así, por tanto, podemos asociar, como en el caso que nos ocupa, actitudes y rasgos de la personalidad de aquellos artistas que podemos considerar resilientes en el desarrollo de su actividad y en sus relaciones con el sector, con galerías y otros agentes del mercado, sobre todo en aquellas circunstancias en las que dichas relaciones sean especialmente dificultosas.

Como ya hemos visto, la proliferación de colectivos artísticos y de proyectos de cocreación en los últimos años nos hace pensar que existe una necesidad de unir esfuerzos para optimizar recursos y resultados y desarrollar nuevos comportamientos que faciliten la subsistencia. El tradicional refrán de “la unión hace la fuerza” se podría así aplicar a la actividad artística en nuestro país. Igual reflexión nos merece la pertenencia de los artistas a asociaciones de artistas, un hecho que nos lleva a reflexionar no sólo sobre el papel que las asociaciones de artistas debe desempeñar en favor del sector, como bisagra entre los creadores y el resto de actores del sistema del arte, sino de cómo es apreciada por los propios artistas dicha labor. De nuevo, hemos

de recordar la existencia en España de una cierta falta de tradición histórica del asociacionismo profesional, frente a otros países en el que es mucho más común¹²⁰, especialmente en el sector artístico respecto de otros países, en los que esta estructura es más fuerte y proporciona a los artistas un apoyo más consistente ante situaciones de riesgo. Por poner un ejemplo, en EEUU existen organismos cuyo objetivo es ofrecer a los artistas herramientas de apoyo ante diferentes situaciones de riesgo. Conscientes de la precariedad y la debilidad del sector de los creadores, ya sea a nivel individual o a través de las asociaciones profesionales o sectoriales locales, ante determinados problemas que pueden llegar a dificultar o impedir su actividad, la asociación CERF+ (*Craft Emergency Relief + Artists' Emergency Resources*) formó en 2006 junto con *SouthArts* y *ArtsReady* la *Coalition for Artists' Preparedness and Emergency Response* (National Coalition for Arts' Preparedness and Emergency Response, 2012), una coalición originada en nacida con el objetivo de ofrecer a los artistas una red organizada de apoyo para los artistas y las asociaciones que los agrupan. Desde grandes catástrofes, pandemias o ataques terroristas hasta problemas de menor escala y más específicos del sector, como la pérdida del lugar de trabajo, de material o de documentación, necesidades de asistencia legal en casos de robos, falsificaciones, ataque a la propiedad intelectual, reclamaciones ante protestas públicas contra exposiciones o *performances* controvertidas o, por supuesto, la pérdida de subvenciones, patrocinios, becas o ayudas económicas, el drástico descenso en las ventas de obra de arte o la necesidad de asesoramiento empresarial o de marketing para reconducir la carrera del artista en el mercado, son algunos de los ámbitos en los que trabaja dicha Coalición para apoyar a los creadores, tanto a nivel individual como colectivo, para ser más resilientes y afrontar mejor los problemas inesperados. La Coalición, mantenida con fondos estatales y patrocinios privados de muy diversa índole, se ha aplicado en estos últimos años en la creación de una red de apoyo a los artistas y organizaciones que les ofrece guías de planificación y preparación ante situaciones de crisis, formación específica, un equipo de asistentes profesionales en distintos campos, apoyo logístico a nivel técnico, material o de intermediación. Ante una contingencia, el artista se ve de esta forma asistido y le resulta mucho más fácil sobreponerse, reubicarse y salir adelante. En España, sin embargo, la inexistencia de una estructura a nivel nacional que lo apoye y fomente, hace que el tejido de las asociaciones españolas sea débil y dependa casi exclusivamente de los propios asociados y de su gestión.

5.3.2.- Los datos de nuestro estudio: metodología y resultados

Entre los resultados globales obtenidos en nuestro estudio, y que hemos analizado de forma pormenorizada anteriormente, hemos considerado de especial interés describir ese perfil de artista que, por su edad, actividad y ciclo vital, ha conocido la situación de relativa bonanza anterior al inicio de la crisis hacia 2008, situación en la que podía mantener su producción artística como principal fuente de ingresos, y ha sufrido desde esa fecha un menoscabo importante motivado, como hemos visto, por el cierre de numerosas galerías y por el descenso en las ventas de obras de arte en nuestro país. La necesidad de recomponer su actividad profesional y mantenerla como fuente de ingresos hace que determinados artistas desarrollen ciertos mecanismos que, combinando actitudes personales, elementos propios del carácter y de la psicología de cada individuo, unidos a un contexto social, familiar y profesional propicio, así como al uso de herramientas y estrategias adecuadas, nos permiten diagnosticar una alta

¹²⁰ Ver notas 71 y 72.

capacidad para sobreponerse a la crisis sobrevenida en los últimos años, es decir, un carácter con tendencia a la resiliencia que les hace mantenerse y reorganizar su carrera en condiciones adversas. Los resultados que nos han aportado los datos de los artistas en esta encuesta deben permitirnos diagnosticar si las características propias de una personalidad resiliente que hemos analizado anteriormente se pueden aplicar a dicho perfil de artista y en qué medida, y si podemos en efecto hablar de resiliencia cuando nos referimos a las actitudes y forma de trabajo de los artistas españoles que han sufrido un determinado menoscabo en su economía y en su carrera, de resultados de la actual crisis económica.

De todos los artistas que respondieron a nuestra encuesta, hemos seleccionado a aquellos cuya edad supera los 40 años, un total de 588 artistas que, por tanto, son más susceptibles de desarrollar su actividad artística desde antes de 2008 y haber sufrido por tanto los efectos de la crisis en su economía. Hemos detectado que este grupo de edad tiene especial importancia en nuestro estudio, llegando al 52% de los artistas encuestados, más de la mitad, por tanto. De ahí que los resultados que se desprendan de sus respuestas sean especialmente significativos.

Vemos por los gráficos que la proporción entre hombres y mujeres es muy similar, y que la distribución por comunidades autónomas responde también a la población en cada una de ellas, encontrando mayor número de respuestas en comunidades más pobladas como Madrid, Andalucía o Cataluña, pero teniendo también representación comunidades más pequeñas o con menor índice de población como La Rioja, Navarra o Extremadura.

Respecto al número de años dedicados a la actividad artística, hemos encontrado un 6,3% de artistas que lleva menos de 5 años de actividad artística, lo cual nos ha sorprendido al tratarse de artistas mayores de 40 años. Nuestra intención al segmentar a los artistas de este grupo de edad era centrarnos en aquellos individuos con una trayectoria más larga, pero consideramos que este dato debe también estar presente en nuestro estudio. Por contra, sólo un 20,9% de los artistas encuestados mayores de 40 años lleva más de 35 años de actividad artística. Este dato, sin embargo, cobra especial significación cuando se compara con los que veremos a continuación.

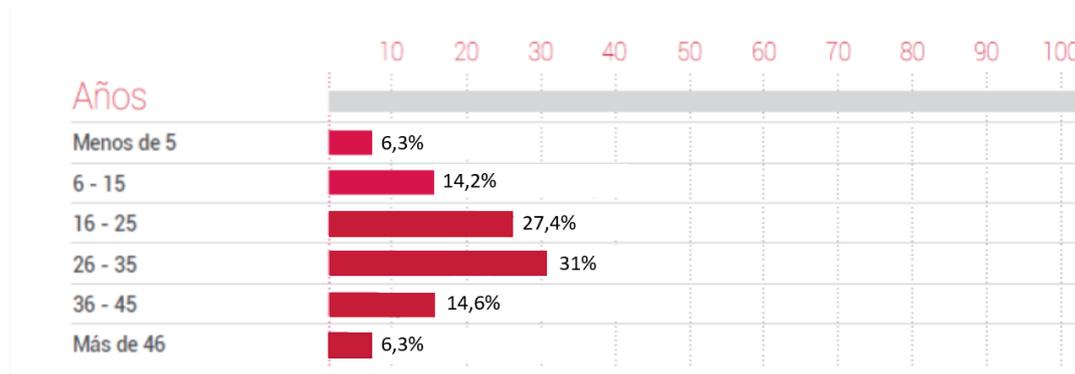


Fig. 168 RESILIENCIA Rangos de edad

La respuesta sobre cuántos de los años dedicados a su actividad artística han cotizado a la Seguridad Social nos da la pauta de si dicha actividad se puede considerar como una fuente de ingresos, es decir, como una actividad profesional. El 88,5% de los artistas mayores de 40 años ha cotizado menos de 15 años a la Seguridad Social por dicha actividad: de nuevo, la precariedad

y falta de regularidad en los ingresos por el trabajo artístico frente a las altas cuotas a pagar hacen que, en ocasiones, el artista no declare su actividad como fuente de ingresos, ya que no se puede considerar como tal. En cuanto a la situación fiscal de los artistas, los valores son similares a los resultados, con un tercio de autónomos y casi otro tercio de desempleados, y con un 12,7% que se declara jubilado. Es interesante tener en cuenta dos aspectos: por una parte, los artistas que se describen como autónomos hacen constar que no cotizan la cuota correspondiente a la Seguridad Social de forma continuada, sino sólo en las ocasiones en que obtienen ingresos por su actividad, lo que limita la regularidad de dicha cotización, de cara a la jubilación. Por otra parte, tras la última reforma de 2013, la cantidad mínima de 35 años y nueve meses cotizados, que es la necesaria en la actualidad, se irá incrementando gradualmente hasta llegar a los 38 años en 2027. Teniendo en cuenta que de nuestros encuestados, sólo el 10,9% es capaz de cotizar como autónomo todos los meses, y que el 26,6% sólo se permite cotizar cuando tiene ingresos, comprendemos el porqué de esta exigua vinculación con la Seguridad Social en nuestro país, lo que hace difícil asegurar las prestaciones futuras. Por tanto, de los artistas que han participado en nuestro estudio, una mínima cantidad de individuos tendrán derecho a la prestación por jubilación. Así pues, el grupo de artistas que han respondido a nuestra encuesta y cuyas edades superan los 60 años, tendrán serias dificultades para poder jubilarse como artistas.

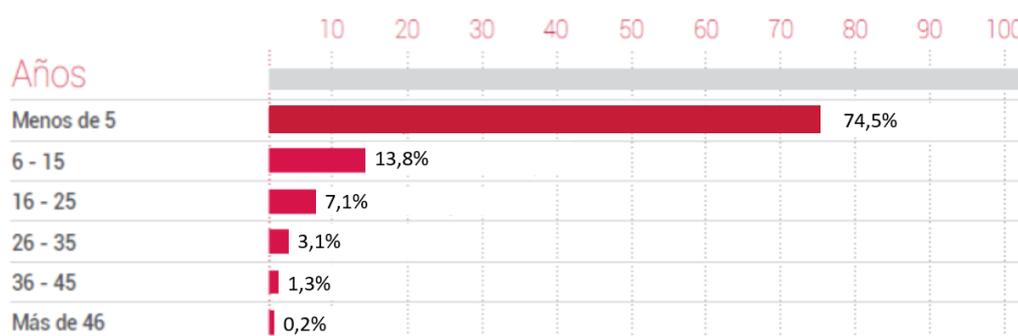


Fig. 169 RESILIENCIA Años cotizados a la Seguridad Social

Situación fiscal

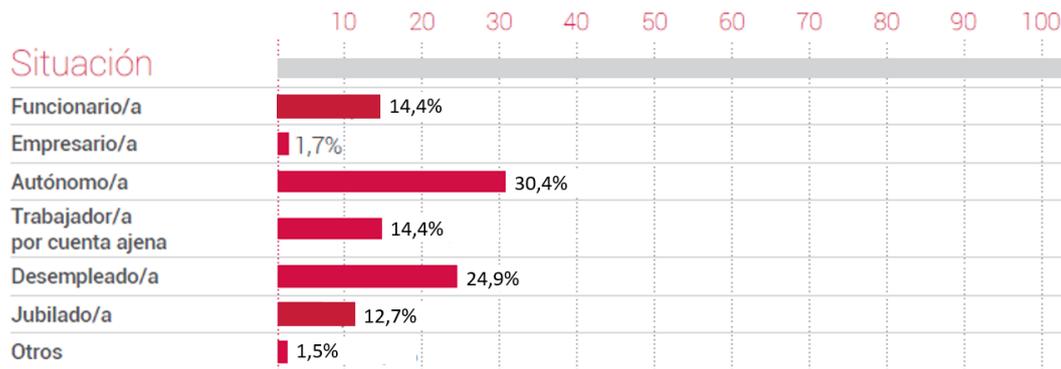


Fig. 170 RESILIENCIA Situación fiscal

Uno de los elementos que, como hemos mencionado, caracterizan la resiliencia como capacidad para sobreponerse ante la adversidad es la combinación de aspectos psicológicos propios del individuo con aspectos sociales y profesionales que pueden influir en su carrera. Por ello, entre las preguntas de nuestra encuesta, nos interesaba conocer la respuesta de nuestro grupo de artistas respecto de su participación en asociaciones profesionales. Anteriormente hemos mencionado el papel que en nuestro país ejercen las asociaciones de artistas en la defensa de sus derechos, en labores de información y formación sobre herramientas necesarias para el buen desarrollo de su carrera, etc. Por ello, comprobar que en el grupo de artistas mayores de 40 años participantes en nuestro estudio, la media de artistas actualmente asociados era sensiblemente superior a la media, un 45,2% frente al 39,9% global, y un 24,1% que ha estado asociado en el pasado frente al 20,2% global, también nos dio evidencia de cómo este sector es consciente de la necesidad y la utilidad de participar en dichos colectivos profesionales, una nueva herramienta para potenciar la resiliencia de nuestros artistas.

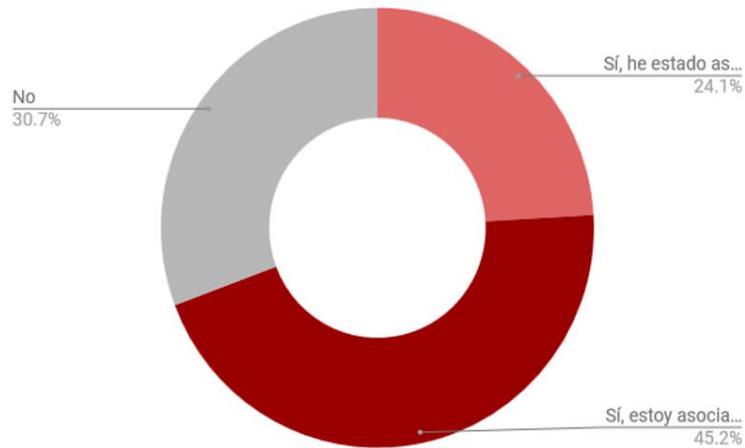


Fig. 171 RESILIENCIA Artistas vinculados a asociaciones profesionales

El porcentaje que ocupan los ingresos por actividades artísticas dentro de los ingresos totales de los artistas de nuestro grupo también es bastante singular. Más de las tres cuartas partes, el 77,4%, declara que dichos ingresos no superan el 40% de sus ingresos totales, es decir, que deben suplir estas carencias con actividades lucrativas ajenas al desempeño de su trabajo artístico. No obstante, la precariedad económica de los artistas es también evidente en este grupo de edad: un clamoroso 38,2% de los artistas encuestados no llega a los 8.000,00 € al año, es decir, se sitúan por debajo del salario mínimo interprofesional en España¹²¹.

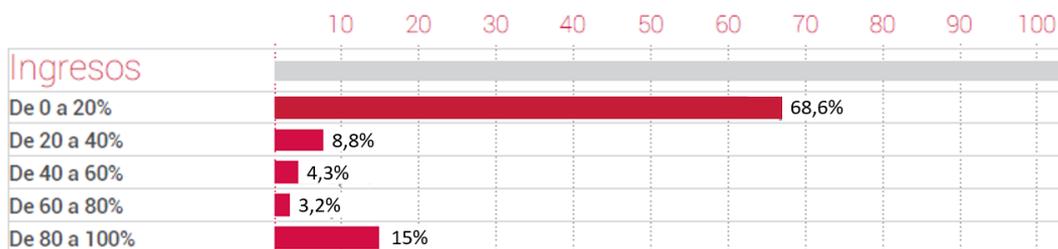


Fig. 172 RESILIENCIA Porcentaje de ingresos por actividades artísticas

¹²¹ Según el Real Decreto 1171/2015, de 29 de diciembre, se fija el salario mínimo interprofesional para 2016 en 655,20 € mensuales, lo que equivale a 7.862,40 € anuales en 12 pagas o a 9.172,80 € anuales en 14 pagas. Puede consultarse la normativa correspondiente en la web del Instituto Nacional de la Seguridad Social (Real Decreto 1171/2015).

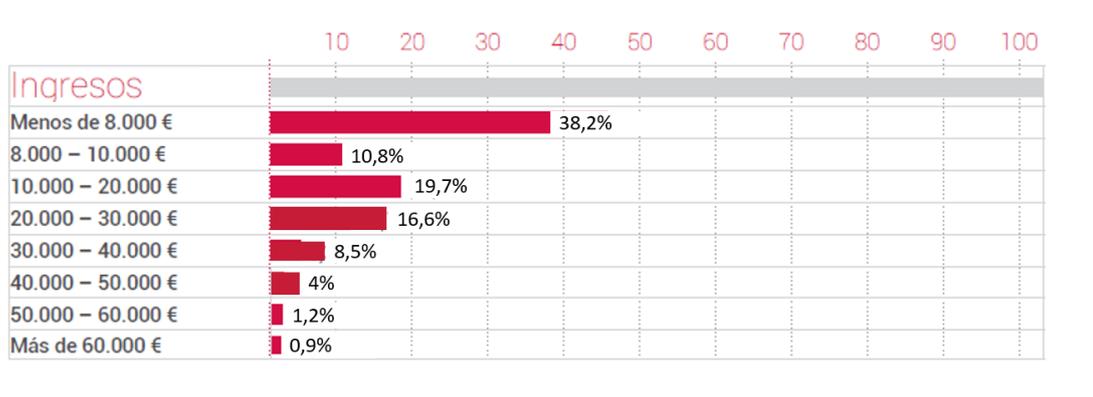


Fig. 173 RESILIENCIA Ingresos anuales totales

Un hecho importante que determina el grado de profesionalización de los artistas es la participación en exposiciones, hecho que sitúa al creador en el panorama artístico, y da a conocer al público y a la crítica su obra, ya sea reciente o de forma antológica. Nos interesa saber concretamente cómo está siendo dicha actividad expositiva durante los dos últimos años, teniendo en cuenta los distintos formatos que esas exposiciones pueden tener, desde muestras en el propio estudio del artista o en espacios alternativos, locales públicos, galerías comerciales, museos, etc. Entre las diferentes preguntas que en nuestro estudio se referían a esta actividad, nos interesaba conocer principalmente qué porcentaje de artistas por encima de los 40 años manifestaba mantener su actividad expositiva. Ante esta pregunta, la aplastante mayoría, el 82,7%, respondía de manera afirmativa. Sin embargo, ante la pregunta de si dichas exposiciones habían servido para vender las obras expuestas, sólo el 55,6% respondía que sí. Una vez más, encontramos que el hecho de exponer no siempre va vinculado al hecho de comercializar la obra de arte, lo que incide en la dificultad para rentabilizar el trabajo del artista como fuente de ingresos por su actividad profesional.

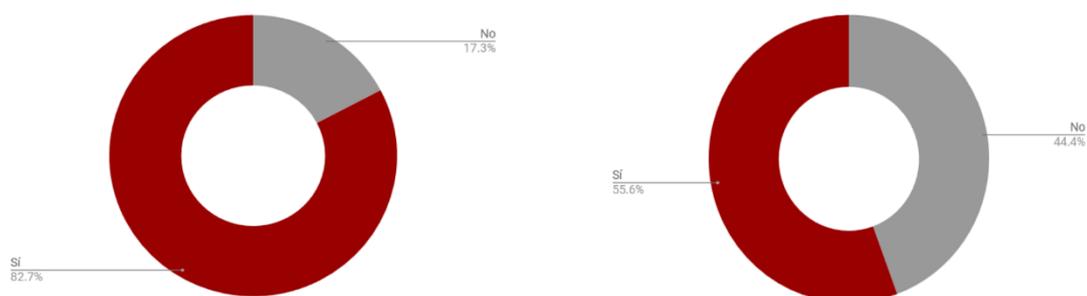


Fig. 174 RESILIENCIA Artistas que han expuesto y que han vendido obra en los últimos dos años

Llegados a este punto, era necesario saber dos cuestiones básicas en la actividad expositiva del artista desde el inicio de la crisis: por una parte, su vinculación a galerías comerciales, teniendo en cuenta que este tipo de espacio expositivo es el más adecuado para la comercialización de la obra; por otra parte, hasta qué punto la vinculación del artista con sus galerías de referencia seguía manteniendo la capacidad de generarle ingresos al artista. Por ello, se planteó siguiente la pregunta, a la que nos sorprendió ver cómo el 65% de los artistas encuestados respondía de forma negativa, es decir, o bien no había mantenido nunca relaciones estables con galerías o marchantes, o bien dichas relaciones habían cesado desde 2008. Al 35% restante, es decir, a aquellos que sí mantenían relaciones estables con galerías de arte, se les preguntó cómo consideraban que era su situación actual, en relación a los ingresos percibidos por la venta de su obra a través de sus galerías de referencia. Dejando aparte el 22,5% que la consideraba igual, el 68,3% declaraba que era peor en mayor o menor medida. Sólo el 9,2% de los artistas encuestados declaraban que su situación, en cuanto a las ventas de su obra en galería, había mejorado en los últimos años respecto del periodo anterior a la crisis.

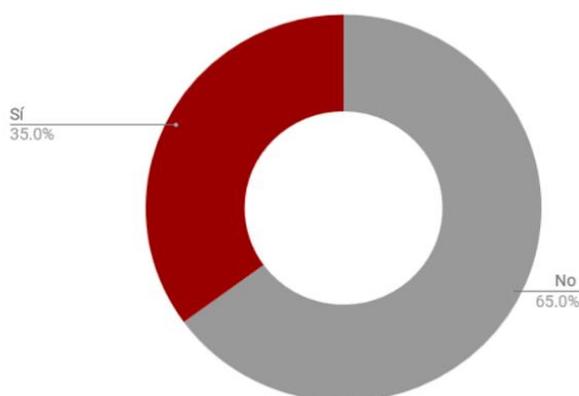


Fig. 175 RESILIENCIA Artistas que mantienen relaciones estables con galerías

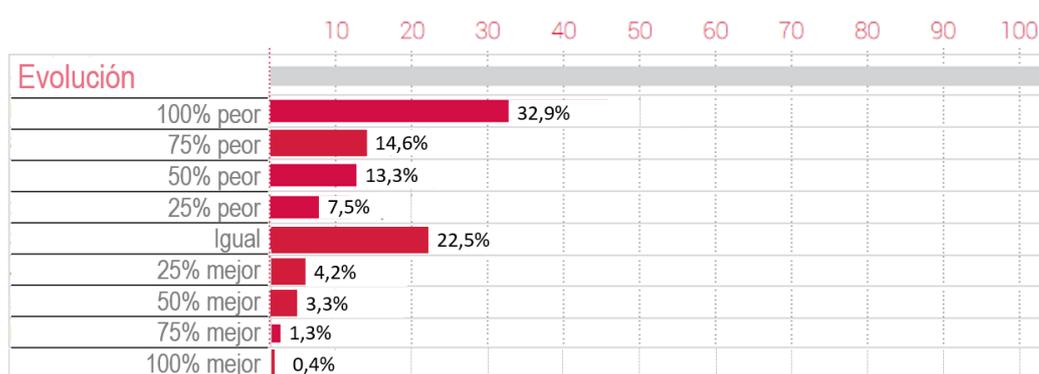


Fig. 176 RESILIENCIA Apreciación de los artistas sobre la evolución de la venta de su obra en galerías desde 2008

La incorporación de los artistas a las nuevas tecnologías en materia de comunicación durante los últimos años es evidente, a tenor de los datos aportados en nuestro estudio. El uso de los distintos canales que la red ofrece está siendo aprovechado por nuestros creadores en toda su magnitud, y es difícil encontrar artistas que no los gestionen con cierta soltura. Muchos de los artistas encuestados declaran mantener personalmente canales específicos adecuados a los medios con los que trabajan, como es el caso de YouTube, Vimeo, SoundCloud o SonicPlug para los videocreadores, por poner un ejemplo, lo que supone que, en muchas ocasiones, estos canales asociados a blogs y a redes sociales, todo ello gratuito, han ocupado el lugar de las páginas web que se generalizaron en los años 90 y que, aunque bajo, tienen un coste y requieren un mantenimiento.

Es, por tanto, en la propia persona del artista donde recaen las labores de definición y comunicación de su identidad digital y de difusión de su carrera artística. Como hemos visto, tareas que hasta la generalización de la cultura digital y del uso de redes transmedia recaían en galerías y marchantes, son ahora gestionadas directamente por los creadores.

Si volvemos a segmentar a los artistas encuestados en nuestro estudio en dos grandes grupos, los jóvenes menores de 40 años y los artistas más maduros, y comparamos su uso de las redes, también vemos ciertas diferencias que caracterizan a los artistas más jóvenes. Éstos acceden con más asiduidad a las redes sociales, gestionan más los canales transmedia, sus propias webs y sus blogs. Por el contrario, los artistas más maduros son quienes más habitualmente externalizan su presencia en la red y se ponen en manos de profesionales o de personas de confianza. No obstante, hay que destacar que entre los artistas de más edad se ha generalizado la necesidad de acceder al mundo digital como canal no sólo de difusión sino también de venta. A diferencia de la población más joven, la generación de artistas objeto de nuestro estudio se ha habituado progresivamente al uso de las nuevas tecnologías, apreciando la utilidad que el uso de los canales digitales para la difusión y la venta de obra pueden proporcionarles en un momento en el que la venta de la obra de arte por los canales hasta ahora tradicionales ha disminuido sensiblemente, como veremos a continuación.

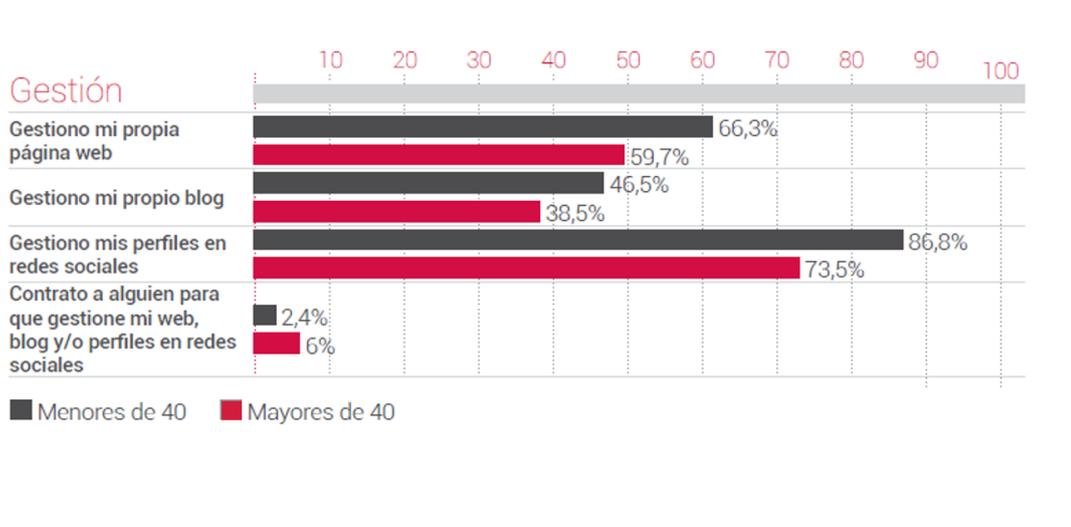


Fig. 177 RESILIENCIA Gestión de canales de comunicación online

Uno de los cambios significativos en el mercado español que se han derivado de la crisis de 2008, del cierre de numerosas galerías en los años siguientes y de la pérdida, por tanto, de la fuente principal de ingresos de muchos artistas, es la búsqueda de otros canales de comercialización para su obra. En nuestra encuesta, la pregunta sobre los distintos canales de venta de los artistas mayores de 40 años también arrojó datos interesantes. Si bien la venta a través de galerías sigue teniendo importancia, vemos cómo aumenta la venta directa del artista, ya sea a coleccionistas o instituciones o a través de ferias de artistas independientes, ferias en las que no participa la figura del galerista. Además, como veíamos anteriormente, la venta por internet se consolida, un canal que tampoco requiere intermediación cuando es gestionado directamente por el artista. El acceso cada vez mayor de los artistas a las nuevas tecnologías y los recursos de venta electrónica permiten comercializar su obra y mantener así una fuente de ingresos alternativa y creciente, a la vez que consolida la presencia del artista en las redes y su capacidad para establecer nuevos canales de difusión y venta, conexiones con nuevas galerías y con otros agentes del sistema del arte.

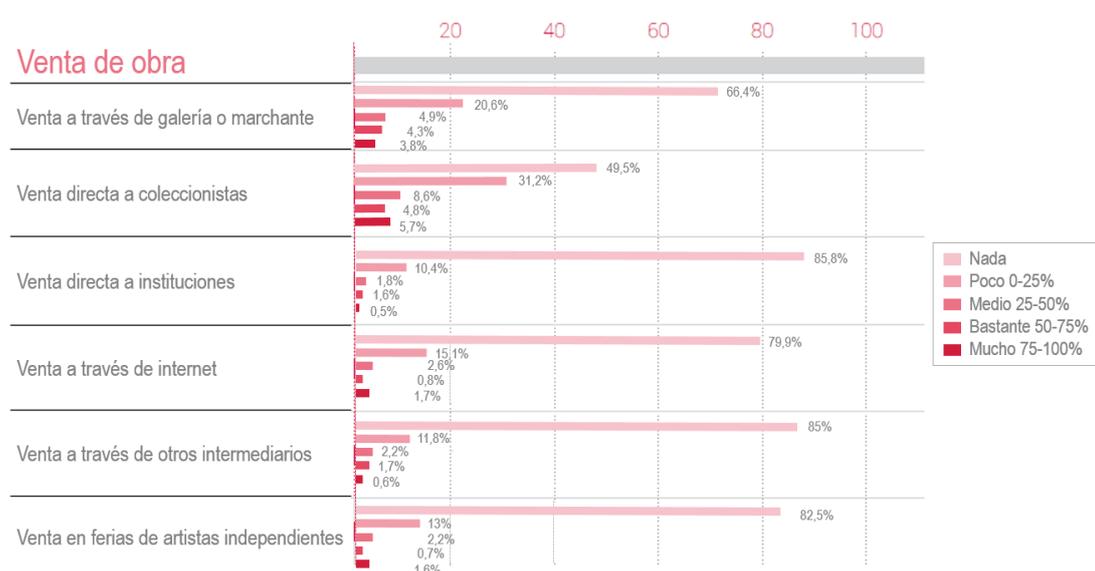


Fig. 178 RESILIENCIA Origen de los ingresos por venta de obra

Por último, y como colofón para entender la realidad de la situación de los artistas en este grupo de edad, quisimos conocer su valoración subjetiva sobre su situación, estableciendo seis posibles respuestas en función no sólo de cómo consideraban que era su relación con el mercado, sino también de sus expectativas de cara al futuro. Para ello, se les formuló una pregunta que les ofrecía esas seis variantes. Los resultados de esta pregunta en el grupo de artistas mayores de 40 años, aunque muy cercanos a los resultados globales, muestran ciertas particularidades que evidencian cómo este grupo de artistas no sólo está adoptando medidas concretas para desarrollar su carrera al margen de la actual crisis del mercado, sino que se muestran más satisfechos que la media con los resultados que consiguen. En definitiva, nos reafirma en la capacidad de resiliencia de este grupo de artistas.

Igual que en los resultados globales, sólo el 3% de los encuestados mayores de 40 años declaraba mantener una buena relación con el mercado, siendo ésta su principal fuente de ingresos, e igualmente el 6,4% de los artistas también mantenía una buena relación con el mercado, pero

obtenía sus ingresos de otra fuente alternativa ajena a la actividad artística. Sin embargo, el grupo de artistas que consideraba su situación regular y satisfactoria, con relaciones esporádicas con galerías y/o marchantes y gestionando ellos el resto de su actividad comercial, es ligeramente superior a la media global, un 9% respecto al 8,3% global. Asimismo, el grupo de artistas que declaraba no tener ningún tipo de relación comercial con galerías pero sí gestionaba su actividad comercial de forma satisfactoria era también algo superior a la media global, el 19,4% frente al 18,3% total. Por último, los artistas insatisfechos con su relación con galerías era inferior a la media, 20,2% respecto al 21,4% global, y los artistas sin relación alguna con galerías pero que quisieran tenerlas también era cinco décimas inferior en nuestro grupo, 42,1% frente a 42,6%.

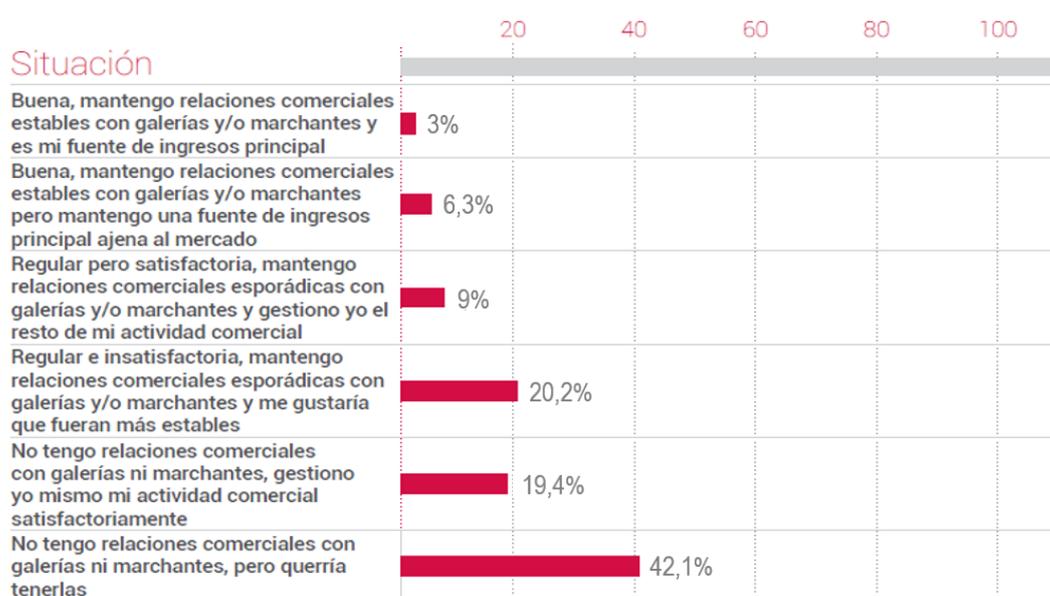


Fig. 179 RESILIENCIA *Apreciación de los artistas mayores de 40 años sobre su situación actual respecto del mercado*

Por consiguiente, en este último grupo de respuestas encontramos ya algunos datos que nos hablan no sólo de la capacidad de reorientación de su carrera en el grupo de artistas que han soportado la crisis, y de la confianza que estos artistas siguen manteniendo en el mercado del arte, aun cuando es evidente la difícil situación que el comercio de la obra de arte está atravesando actualmente en nuestro país, sino también de la confianza en su propia capacidad de buscar alternativas eficaces en nuevos canales de difusión y venta de su obra y, principalmente, de mantener el control sobre su carrera.

5.3.3.- Por tanto, ¿existe el artista resiliente?

Las circunstancias laborales de los artistas participantes en nuestro estudio dejan claro que su actividad plantea más inconvenientes que ventajas: trabajadores mayoritariamente autónomos y con un alto grado de desempleo, con ingresos que en su mayor parte apenas rondan el salario mínimo interprofesional, con serias dificultades para hacer frente a los gastos habituales y con menor capacidad que la media nacional para hacer frente a una hipoteca o para mantener a

personas dependientes, con pocos años de cotización a la Seguridad Social y con la consecuente inseguridad ante las futuras prestaciones de jubilación. Como ha quedado constatado a lo largo de nuestra investigación los datos que hemos conocido nos han ofrecido un retrato muy veraz del artista como trabajador autónomo en una situación francamente precaria que no es única de los artistas plásticos, que comparte precariedad con muchos otros creadores de las industrias culturales, y que posiblemente corre el riesgo de pasar factura al desarrollo cultural de nuestro país. A diferencia de cualquier otro profesional, que se dedica a su actividad mientras recibe una retribución por ella o cambia de trabajo según sus necesidades y circunstancias, el artista sigue creando, quizá por necesidad, quizá porque la pulsión creadora es más fuerte que las necesidades económicas. La actividad expositiva no se ha abandonado ni siquiera en los momentos más delicados de la crisis, incluso cuando han desaparecido las galerías de referencia y los artistas han debido encontrar espacios alternativos o sus propios estudios para mostrar su obra, participando en proyectos compartidos, reduciendo los costes al máximo, buscando financiación en el micromecenazgo, en la cocreación, mostrando una generosidad y un deseo de compartir su actividad con la sociedad dignas del mayor reconocimiento.

Por tanto, creemos que los datos que nuestra investigación arroja nos permiten, en efecto, diagnosticar esas características de la personalidad resiliente en los artistas españoles, en especial en aquellos individuos que desarrollaban su carrera artística en los años previos a la crisis económica de 2008 y que, usando herramientas sociales y profesionales, y apoyándose en su propia capacidad de superación, ha podido reorientar su carrera y mantener su actividad artística como fuente de ingresos. Los elementos que, a nuestro juicio y a partir de los resultados obtenidos en nuestro estudio, nos permiten caracterizar el perfil de este artista resiliente son los siguientes:

- **Psicológicos:** la apreciación de los artistas encuestados en nuestro estudio y pertenecientes al grupo de mayores de 40 años, a partir de los datos que nos han aportado, evidencian un mayor grado de satisfacción con su trabajo y con el desarrollo de su carrera respecto de la media global. Este hecho puede estar relacionado con idea, manifestada como hemos visto en la literatura existente, de que por lo general los artistas desarrollan un mayor grado de satisfacción por su actividad profesional, a pesar de la dificultades laborales que deben hacer frente. Además de la influencia de elementos exógenos, podemos considerar, a tenor de la información facilitada por los propios artistas de nuestro grupo, que la propia actividad artística, la vocación artística, favorece un carácter positivo ante el desarrollo profesional y una mayor capacidad de resistencia ante las dificultades laborales.
- **Sociales:** el desarrollo de proyectos artísticos colaborativos, la cocreación, el trabajo en colectivos artísticos, unido a la participación en asociaciones profesionales y la lucha conjunta por defender la actividad de los artistas, son factores que influyen positivamente en mejorar situaciones difíciles mediante la colaboración entre profesionales. Como también hemos visto, el reconocimiento social y el apoyo entre los artistas, cuyo trabajo suele ser eminentemente autónomo, favorecen la capacidad de superar crisis profesionales y estimulan el sentimiento de pertenencia al colectivo artístico.

- **Profesionales:** ante la crisis del mercado del arte en España, los artistas con una carrera ya establecida que han visto disminuir sus ingresos han optado en muchos casos por reorientar sus estrategias. En su mayoría han abierto nuevas vías de difusión y comunicación, y nuevas formas de acceso a los agentes del mercado, han entrado con decisión y criterio en las nuevas tecnologías, controlando su imagen de marca con éxito. La apreciación de este grupo de artistas respecto de sus relaciones con el mercado es más positiva que la media de nuestro estudio, lo que nos lleva a pensar que, en efecto, han desarrollado una alta capacidad para asumir este importante cambio en sus carreras.

Por lo tanto, los datos de nuestro estudio nos permiten reafirmarnos en nuestra hipótesis inicial. La muestra de artistas de los que hemos podido obtener datos, 588 de entre los más de 1.100 participantes en nuestro estudio, es una muestra significativa, y los datos aportados ofrecen conclusiones, como hemos visto, relevantes. A su vez, plantea un marco sólido y necesario para, a partir de aquí, profundizar en otros aspectos que influyen en su resiliencia a la hora de mantener su actividad artística como *modus vivendi*.

6.- CONCLUSIONES

6.1.- Conclusiones generales

Nuestra hipótesis principal se planteaba al inicio de nuestra investigación a partir de la observación llevada a cabo durante la última década, los testimonios recibidos de artistas y agentes del sector y la comparativa realizada respecto de la situación anterior a la crisis de 2008, y nuestro objetivo primordial era investigar en qué situación económica se encuentra el artista en la actualidad, en qué condiciones desarrolla su actividad, cómo ha evolucionado la relación del artista con los distintos agentes del sistema y del mercado del arte en las últimas décadas, y qué previsión a corto y medio plazo podemos augurar. En esa primera fase estábamos planteando un hecho, como mencionamos en nuestras hipótesis: la actividad de los artistas en nuestro país ha sufrido cambios significativos en los últimos años que han mermado su capacidad económica y han provocado una modificación de las circunstancias en las que desarrollan su actividad profesional, a la vez que todo el sistema del arte contemporáneo en España se ha visto alterado.

A partir de aquí, proponíamos tres posibilidades que, al igual que la hipótesis principal, se han visto corroborada con los resultados de la investigación que hemos presentado, y que son los siguientes:

1. **La mayoría de los artistas españoles no es capaz de mantener su actividad artística como principal fuente de ingresos, por lo que debe disponer de fuentes alternativas que le permitan subsistir:** los datos de nuestro estudio han constatado que los artistas participantes, en su mayoría, obtienen un escaso rendimiento del trabajo artístico como actividad profesional, por lo que necesitan contar con fuentes de ingresos alternativas. En muchas ocasiones, dichos ingresos proceden de otras actividades asociadas a la creación, como la docencia artística, los ingresos por ayudas, subvenciones, honorarios de artista o trabajos de comunicación, comisariado, etc. No obstante, la actividad expositiva no ha cesado, por lo que son los artistas con sus propios recursos económicos, además de su tiempo, experiencia y creatividad, quienes mantienen la oferta artística que se expone en galerías y centros de arte, aun a pesar de no poder rentabilizar el trabajo realizado. La venta de obra, aunque sigue siendo la fuente principal de ingresos, demuestra no aportar a los artistas ingresos suficientes para mantenerse económicamente. Hemos apreciado, además, el alto nivel de dependencia de los artistas respecto de otras personas, ya sean sus cónyuges, progenitores, etc., por lo que la necesidad de mantener la actividad artística de los creadores con los propios recursos se extiende a todas las personas de quienes los artistas dependen.
2. **Los artistas jóvenes presentan ciertas novedades en su relación con los distintos agentes del mercado y del sistema del arte:** los nuevos modelos de negocio, no sólo en las galerías de arte sino en la forma de gestionar la comercialización de la obra, muestran que en efecto se puede detectar un cambio de paradigma significativo, con dinámicas

diferentes orientadas a objetivos distintos, que requieren estrategias también distintas. En algunos casos, este cambio de gestión, utilizando nuevos canales de difusión y comunicación, muy relacionados con las nuevas tecnologías, parten de los artistas más jóvenes, aquellos que identificábamos como “nacidos” profesionalmente en la crisis. Sin embargo, los resultados de nuestra investigación demuestran que estas nuevas formas de gestión mixta o de autogestión independiente están aplicándose también en un grupo de artistas más maduros, que han accedido con soltura al manejo de las redes sociales y manejan, a menudo de forma satisfactoria, su carrera como actividad profesional.

- 3. Existe un perfil de artista resiliente que ya desarrollaba satisfactoriamente su actividad en los años anteriores a la actual crisis y que, habiendo sufrido el menoscabo que supone el cierre de sus galerías de referencia y el descenso significativo en sus ingresos, ha sabido reconducir su carrera y sobrevive, por tanto, gracias a la actividad artística:** es precisamente este grupo de artistas mayores de 40 años, cuyos datos también fueron segmentados en nuestro estudio, quienes en gran medida han demostrado que se pueden modificar las estrategias y reorientar las dinámicas, a veces incluso cambiar de objetivos, para seguir manteniendo la actividad artística como fuente de ingresos. La crisis, el cierre de galerías, el deterioro del mercado español, la aparición de un estilo de coleccionismo global más abierto y menos estable, los cambios de modelos de negocio, la dificultad para ser representado por galerías y la difícil situación por la que éstas están también atravesando, hacen que la subsistencia del artista sea difícil, precaria, insegura e incierta. No obstante, como vemos se mantienen constantes la actividad creadora y el compromiso.

Además, esta investigación ha arrojado datos que nos permiten describir la realidad del sector en mayor profundidad. Las conclusiones que podemos identificar en los aspectos generales de la creación artística en España, pueden resumirse de la siguiente manera:

- Se evidencia una relación inversa entre edad y género. Conforme crece la edad de los encuestados, existen más hombres que mujeres, sobre todo a partir de los 50 años. En el colectivo de menos de 30 la gran mayoría de los artistas encuestados son mujeres, sumando más de las dos terceras partes. Una explicación posible es el acceso mayoritario de la mujer a la formación académica en nuestro país durante las últimas décadas, en especial en programas de formación relacionados con el arte y la cultura.
- La distribución geográfica de los artistas en nuestro territorio nacional muestra que se concentran en Madrid y la zona turística del litoral mediterráneo. En concreto, casi el 70% de los artistas se concentran en esas áreas. La segmentación de los datos en siete comunidades autónomas ha permitido, además de analizar el desarrollo del contexto artístico en los últimos años y su repercusión en la realidad actual, determinadas particularidades de cada región descrita. Así, hemos visto cómo las políticas culturales inciden en el fomento a la creación o la educación superior de los artistas, o cómo el mayor deterioro de la estructura galerística incide en el desarrollo de espacios y dinámicas alternativas en ciertas comunidades, o cómo el asociacionismo tiene mucho que ver con la antigüedad y actividad de las asociaciones profesionales, además de diferencias concretas en nivel de ingresos, afiliación a la Seguridad Social o capacidad de autogestión.

- Los artistas afincados en otros países, algo más del 5% del total de los encuestados, viven principalmente en Europa, concentrándose sobre todo en Reino Unido, Alemania y Francia. Se trata por lo general de artistas jóvenes y con formación superior, y con un mayor porcentaje de mujeres entre ellos.
- Los datos aportados por las mujeres de nuestro estudio también nos hablan de mayor precariedad en el colectivo femenino, a pesar de ser mayoritarias en el grupo de edad más joven. Menos ingresos, precios de venta más bajos, menos porcentaje de artistas representadas por galerías, menos afiliación a la Seguridad Social y, por tanto, más inseguridad ante prestaciones futuras, mayor nivel de dependencia económica de otras personas, pero también un número alto de mujeres cabeza de familias monoparentales o con personas a su cargo, son datos que dibujan la dura realidad de las mujeres en nuestro estudio.
- La precariedad del trabajo de los artistas en nuestro país queda constatada en el hecho de que casi la mitad de los encuestados declaran que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a 8.000,00 € al año, el umbral del salario mínimo interprofesional. A lo anterior se une otro hecho característico de la profesión, y es que un porcentaje muy reducido de los artistas encuestados, apenas el 15%, declara mantenerse exclusiva o casi exclusivamente de su actividad como creadores. Por ello, de nuevo cómo se mantiene la dependencia económica de su pareja o de otras personas que posibilitan su actividad artística y su subsistencia.
- El grupo de artistas que declaran vivir de su profesión, es decir, quienes afirman que tienen un nivel de ingresos superior a la media o, lo que hemos venido calificando como “artistas de alto rendimiento”, presentan unas determinadas características: su rango de edad se sitúa entre 30 y 50 años, son mayoritariamente hombres, son por lo general pintores, viven en pareja sin hijos, siendo una importante fuente de ingresos en la unidad familiar, cotizan mayoritariamente como autónomos y llevan más de 15 años de profesión en la mayoría de los casos.
- Como venimos indicando, el análisis y valoración de los cambios detectados en el mercado español del arte desde 2008 afectan no sólo a los agentes comerciales, a galerías y marchantes, sino fundamentalmente a los propios artistas, como proveedores del mercado, y a las relaciones que se establecen entre ellos, lo que nos permite hablar del cambio de paradigma en el sistema y en el mercado. Dichos cambios han afectado de forma significativa a las galerías de arte, como hemos apreciado en los últimos años, provocando el cierre de muchas de ellas, y en otras la modificación de su modelo de negocio para poder seguir manteniendo un nicho de mercado que las permita mantenerse activas.
- Sólo el 31,8% de los artistas encuestados mantienen relaciones estables con galerías o marchantes. Para el resto, el 68,1%, su relación es esporádica, sujeta a determinadas acciones: exposiciones individuales o colectivas puntuales, adquisición o encargo de obra, venta de obra en depósito, etc. Esas relaciones estables están sujetas por lo general en acuerdos verbales, por lo que la relación que se mantiene está fundamentada en la confianza mutua, a pesar de los intentos desde las instituciones, asociaciones profesionales, por instaurar de forma efectiva la firma de contratos como forma de constatar derechos y deberes de todas las partes.
- La gran mayoría de los artistas encuestados declaran ser retribuidos por sus galerías o marchantes sólo cuando se realiza una venta de obra, y manifiesta serias dificultades para cobrar

dicha venta, lo que dificulta mantener una cierta periodicidad en sus ingresos. Esto, unido a lo exiguo de las ventas en galerías, corrobora el hecho de que, a pesar de ser deseable, la representación de los artistas por galerías no siempre garantiza una buena comercialización de la obra de arte.

- Sin embargo, y a pesar de que, como hemos visto, la crisis de nuestro mercado ha afectado también seriamente a las galerías, los artistas aprecian de forma mayoritaria la relación estable con galerías como una ventaja significativa para su actividad profesional, si bien existe un 18,3% de artistas que gestionan su carrera de forma autónoma y satisfactoria. Este último grupo ejemplifica bien el nuevo modelo de artista autogestor, que habíamos detectado al inicio de nuestra investigación y que los datos han constatado.

6.2.- La repercusión e implicaciones de nuestro estudio en el sector

Durante los meses posteriores a su publicación en Febrero de 2017, la repercusión que han recibido los resultados globales de nuestro estudio con el título de *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis* bajo el sello editorial de la Fundación Antonio de Nebrija, con el apoyo de la Comunidad de Madrid, ha sido muy grande y creemos que ha supuesto un hito en el conocimiento de la actual situación de los artistas plásticos y visuales en nuestro país, buscando aportar luz sobre un sector en profunda evolución debido a la difícil coyuntura económica. Ello, unido a la labor de investigación cualitativa que hemos venido desarrollando durante los años 2017 y 2018 en un diálogo continuo con este sector, más la continua recopilación de datos, tanto a nivel nacional como internacional, que seguimos llevando a cabo, nos permiten a día de hoy conocer y describir con más rigor la situación de los artistas plásticos en España, y compararla con la de este mismo sector en otros países.

Con posterioridad a la publicación de los resultados de nuestras conclusiones, han sido varios los estudios científicos que se han hecho eco de nuestra investigación como referencia necesaria para el conocimiento del sector y de las condiciones de trabajo de nuestros artistas plásticos y visuales en España:

- El informe de la Dra. Clare McAndrew y de la empresa de investigación y consultoría artística Arts Economics, que sobre el mercado español de arte publica la Fundación Arte y Mecenazgo desde 2012, se ha hecho eco en su edición de 2017 de los resultados de nuestro estudio y ha incorporado, por primera vez en la historia de estos informes, un capítulo dedicado específicamente al mercado primario, analizando la situación de los artistas como pieza clave del sistema y del mercado del arte. El hecho de que se reconozca nuestra investigación, tanto en el texto del propio informe de la Dra. McAndrew (p. 45, 66-70) como en los agradecimientos del mismo (p.7), supone un gran reconocimiento a la labor que hemos desarrollado, y una muestra de la repercusión que, a nivel internacional, tiene nuestro estudio.
- La Universidad del País Vasco ha organizado el I Congreso Internacional PrekariArt, orientado a explorar “las dimensiones económicas, sociológicas, psicológicas, legales, filosóficas y artísticas, asociadas a la noción de precariedad, en general, así como su estado en relación con los y las artistas y su actividad profesional, en particular”, que se celebrará los días 25 y 26 de Enero de 2018. En el contexto de dicho congreso, se ha programado una sesión plenaria en la que los dos investigadores autores de nuestro estudio, los profesores Pérez Ibáñez y López-

Aparicio, presentarán no sólo las conclusiones publicadas recientemente, sino las investigaciones, cualitativas y cuantitativas, desarrolladas en los últimos meses, y que enriquecen de forma sustancial nuestra investigación. Además, dos miembros del comité científico de dicho congreso, los profesores Javier Martínez, de la Universidad de Deusto, y Arturo Cancio, de la Universidad del País Vasco, mencionan nuestro estudio y sus conclusiones en el artículo de investigación *“Precariousness and artists: the Spanish case”* publicado en *Izvestiya Journal of Varna University of Economics*. De nuevo, una publicación de impacto científico cita nuestro estudio como referencia a tener en cuenta.

- Como cierre de la actividad de 2017 en el sector del arte contemporáneo, fueron varios los medios de comunicación que hicieron referencia al impacto de nuestro estudio en el panorama artístico español. El artículo *“Parálisis permanente”* de Beatriz Espejo (Espejo, 2017) en el suplemento cultural de Babelia del diario El País el sábado 16 de Diciembre, menciona nuestro estudio: *“También seguimos sin saber de qué viven los artistas ya que sólo el 15% lo hace del arte. Es la conclusión del estudio que este año lanzaban Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio. El texto está lleno de datos desconcertantes y una absoluta prioridad: un estatuto del artista ya”*.
- Por último, y como era uno de los objetivos principales de nuestro trabajo, en fechas previas a la finalización de esta tesis, nuestra participación en los trabajos llevados a cabo por la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista han dado sus frutos. Nuestro informe se convirtió en fuente de información sobre las condiciones laborales de nuestros artistas, con la intención de proponer aportaciones que ayudasen a regular el marco legal y jurídico de este sector y delimitar sus derechos y obligaciones, optimizando el desarrollo de su actividad. Los datos que nuestra investigación aportó y los resultados a los que habíamos llegado, la copia de nuestra publicación depositada en el Congreso de los Diputados y el informe facilitado por la Unión_AC, han formado parte de la información con la que dicha Subcomisión ha elaborado el mencionado texto, que confiamos sea determinante para mejorar las condiciones laborales y sociales de los artistas profesionales en España.

6.2.1.- Presentaciones a nivel nacional

Nuestra intención de conocer de primera mano cómo viven y trabajan los artistas, cómo subsisten en la difícil situación actual por la que los distintos actores del mercado y del sistema del arte están pasando, planteada desde el inicio de nuestro estudio, nos ha llevado a contrastar los datos que la investigación arrojaba con los propios artistas. Como ya se ha mencionado, el proceso de investigación desarrollado durante los dos últimos años ha contado con la participación de más de 1.100 artistas que han aportado datos en nuestra encuesta, primera vez que un número tan alto de creadores participa en este tipo de estudio en nuestro país sobre los más variados aspectos de la actividad profesional de nuestros artistas, y sus resultados han permitido describir un paisaje veraz y realista del momento actual de la creación artística en España. En su desarrollo y elaboración hemos tenido la suerte de contar con el apoyo de numerosas instituciones públicas y privadas, desde el IAC Instituto de Arte Contemporáneo, VEGAP Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos, museos, fundaciones, universidades, medios de comunicación, profesionales del sector y la participación activa de todas las asociaciones profesionales de artistas plásticos y visuales de España, lo cual ha creado una alta expectación a nivel nacional sobre los resultados y conclusiones de este estudio. Tras la

publicación del informe, la repercusión de los resultados que plantea ha sido, y sigue siendo, muy importante, demostrando la necesidad de conocer datos reales de dicha situación. En Febrero de 2017 se realizaron dos primeras presentaciones en Madrid, un desayuno de prensa el miércoles 15 en la sede de la Comunidad de Madrid de Alcalá 31, al que asistieron cerca de 50 periodistas acreditados y que fue seguido por una entrevista a los autores en el programa Hoy por Hoy de la Cadena Ser esa misma mañana, y una segunda presentación al público en la tarde del viernes 17 en el salón de actos del campus de Princesa de la Universidad Nebrija. La repercusión mediática de ambos eventos quedó evidenciada en reportajes y entrevistas en numerosos medios, en el extenso *clipping* de prensa y análisis de impacto en redes que se recogieron en los días siguientes.

A lo largo de 2017 y primeros meses de 2018, fuimos invitados a presentar el estudio en diferentes centros de arte contemporáneo de nuestro país:

- **Valencia:** invitados por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y por la asociación de artistas AVAAC, los autores presentaron nuestro estudio el sábado 29 de Abril en el Centre del Carne junto a D. José Luis Pérez Pont, director del Consorcio. Por primera vez, se ofrecían resultados segmentados de nuestro estudio sobre la situación de los artistas valencianos, en comparación con los datos globales nacionales que recoge el estudio publicado recientemente. Tras la presentación, un amplio debate sirvió para contrastar dichos resultados con la impresión general de los artistas en esta comunidad y con otros estudios cuantitativos y cualitativos sobre industrias culturales, realizados en los últimos meses en el contexto valenciano.
- **León:** el jueves 25 de Mayo fuimos invitados a presentar su estudio en el MUSAC, museo de arte contemporáneo de esta ciudad con la participación de su director Manuel Olvera. Igual que en la ocasión anterior, se ofrecieron datos segmentados de la realidad de los artistas en Castilla y León, lo que permitió describir de nuevo diferencias significativas respecto a los datos nacionales. El viernes 26, los autores participaron en la emisión del programa de radio matinal de la Cadena Ser de León con una extensa entrevista sobre nuestro estudio.
- **Cáceres:** el sábado 3 de Junio, dentro del programa de Cáceres Abierto e invitados por su director Jorge Díez Acón y por el Ayuntamiento de Cáceres, se presentó el estudio junto con los datos segmentados de la situación de los artistas en Extremadura. A continuación, participamos en una mesa redonda sobre buenas prácticas en el arte contemporáneo junto con la presidenta del Instituto de Arte Contemporáneo IAC y los representantes de las principales asociaciones artísticas de la región.
- **Málaga:** como presentación de las actividades que en torno al arte contemporáneo se celebraban en la ciudad, e invitados por el ayuntamiento malagueño, el viernes 9 de Junio presentamos el estudio en el Centre Pompidou Málaga junto a la concejala de cultura Gemma del Corral y el director de la feria Art & Breakfast José Antonio Mondragón. Los resultados de Andalucía, una de las regiones con mayor participación entre los resultados del estudio, sirvieron para contextualizar las tendencias en políticas culturales desarrolladas por esta comunidad en los últimos años, y en concreto por la ciudad de Málaga. El sábado 10, participamos en una mesa redonda, programada dentro de la feria Art & Breakfast, junto al artista Guillermo Martín Bermejo y al crítico de arte Juan Francisco Rueda, bajo el título de “¿Existe el mercado de arte emergente?”.

- Las Palmas de Gran Canaria:** el viernes 29 de Septiembre, los autores fueron invitados por la asociación de artistas canarios AICAV y por el ayuntamiento de la ciudad a presentar el estudio y los datos de los artistas insulares en el Museo Néstor de la capital canaria. Al día siguiente, participamos junto con el presidente de la AICAV Leopoldo Emperador y otros profesionales y miembros de la asociación en un debate sobre buenas prácticas en el sector. También tuvimos ocasión de entrevistarnos con otros agentes de relevancia en el panorama canario del arte contemporáneo, como Alejandro Vitaubet, director del Centro de Arte La Regenta, con quien visitamos las instalaciones, tanto las salas de exposiciones como los talleres y la residencia artística que cada año acoge proyectos creativos en proceso, o Jesús María Castaño, director de la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino, que nos informó de las actividades de promoción y fomento de las artes plásticas que desarrolla esta entidad.
- Bilbao:** nuestra participación en el I Congreso Internacional PrekariArt, organizado por la Universidad del País Vasco en Enero de 2017, en el que fuimos invitados a presentar nuestro estudio, sirvió no sólo para poner en común con los artistas vascos los resultados de nuestra investigación, contrastar con ellos aspectos determinantes de la situación actual del sector y avanzar algunos datos segmentados de los resultados de nuestro estudio sobre los artistas vascos, segmentación que se desarrollará más adelante. También nos permitió comparar la precariedad del trabajo del artista con la de otros trabajadores culturales que, como se puso de manifiesto durante el congreso a través de las interesantes ponencias presentadas por investigadores de todo el mundo, presenta muchas similitudes. Tuvimos ocasión de compartir espacio y largas conversaciones con Ruth Towse y Pascal Gielen sobre la economía de la cultura y sobre lo difícil que resulta que los beneficios de las industrias culturales lleguen a los creadores. Pudimos comprobar, en la charla de Towse, las enormes diferencias entre los artistas que en el Reino Unido y otros países pueden subsistir de los derechos de propiedad intelectual que generan sus obras, mientras que en España, como hemos visto, los artistas que se benefician económicamente de dichos ingresos son una minoría. La charla con Pascal Gielen nos permitió, como ya se ha indicado, identificar muchos aspectos comunes entre el “biotopo artístico” y el perfil del artista plástico y visual en España, tanto en precariedad como en vocación y entusiasmo. Las presentaciones de los estudios de Auxkin Galarraga sobre formación y trayectorias profesionales de los artistas vascos, del libro sobre Precariado en el arte contemporáneo con Carmen Navarrete y María Ruido, y la charla de Eva Moraga sobre el estatuto del artista y los códigos de buenas prácticas, fueron la introducción a un debate profundo y diverso sobre nuestro tema de estudio y las muchas implicaciones que presenta.
- Barcelona:** la última presentación de nuestra investigación que hemos desarrollado tuvo lugar en Hangar, centro de producción e investigación de la ciudad condal, donde fuimos invitados a participar en el taller “Elementos clave del ecosistema del arte: la práctica profesional del artista”, dirigido por Isidro López Aparicio, junto a Borja Álvarez, Subdirector General de Industrias Culturales y Mecenazgo, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, hablando sobre la Ley de Mecenazgo, y Eva Soria, abogada experta en derechos de autor, profesora universitaria y coordinadora de artes visuales en el Institut Ramon Llull, cuya intervención versó sobre la Ley de Propiedad Intelectual y los derechos de los artistas plásticos y visuales. Nuestra participación se dedicó a profundizar en aspectos económicos, presentando datos inéditos sobre los artistas catalanes a partir del estudio La actividad económica de los/las artistas en España, publicado en 2017. Además, se desarrolló un análisis práctico de casos vinculados a las reivindicaciones del Estatuto del Artista: ámbito fiscal y tributario, ámbito

profesional, ámbito de administraciones públicas y códigos de buenas prácticas, ámbito contractual, ámbito asociativo y sindical, ámbito formativo, ámbito de derechos de autor y propiedad intelectual. La alta afluencia a este seminario de artistas y gestores culturales, de orígenes muy variados de dentro y fuera del estado español, desde artistas jóvenes a consagrados, así como su alta e intensa participación, hicieron de este taller un punto de encuentro, reflexión y debate dinámico y enriquecedor.

Podemos, por tanto, confirmar que, tal y como estaba en el ánimo de esta investigación desde su inicio, el compromiso de transferir a la sociedad los resultados de nuestro estudio, de poner en común con el sector las conclusiones a que este trabajo nos había llevado y contrastar con ellos la realidad por la que los artistas pasan en nuestro país, ha podido llevarse a cabo a lo largo de los últimos dos años, en un diálogo permanente con los creadores y gestores culturales en España.

6.2.2.- Presentaciones internacionales

A nivel internacional, nuestro estudio también está teniendo repercusión, y se incluye en el contexto de diferentes estudios que otros países europeos y americanos están realizando sobre la realidad de este sector. Ya durante el proceso de elaboración de conclusiones, antes de la publicación de nuestro estudio, fuimos invitados a la Fundación Sandretto Re Rebaudengo en **Turín**, Italia, en Noviembre de 2016, a presentar un avance de los resultados que hasta entonces se habían ya analizado en contexto de las jornadas PIIGS, *An alternative Geography of Curating*, lo que permitió comparar y contextualizar la situación de los artistas españoles con la de otros países europeos como Italia, Irlanda, Portugal y Grecia. Esta fue la primera presentación internacional de nuestro estudio, a la que seguirían dos más.

- Entre los días 13 y 15 de Julio de 2017, la profesora Pérez Ibáñez participó en el primer congreso internacional de The International Art Studies Association que, celebrado en el Sotheby's Art Institute de **Londres**, Reino Unido, y bajo el título de The Art Fair, analizaba las últimas tendencias en el mercado internacional del arte. La ponencia que presentamos, partiendo de los resultados planteados por nuestro estudio, ponía de manifiesto cómo la precariedad del trabajo artístico en nuestro país hacía necesaria la búsqueda de nuevos modelos comerciales que aportaran a los artistas el flujo de capital necesario para rentabilizar su actividad.
- Entre los días 15 y 17 de Septiembre, el profesor López-Aparicio fue invitado por la International Association of Arts/Association International des Arts Plastiques IAA/AIAP, a participar en la Asamblea General celebrada en **Dublín**, Irlanda. En ella, además de presentar los resultados de nuestro estudio como primer análisis en profundidad de la situación del sector, dentro del contexto de los estudios que, como hemos mencionado, otros países europeos están llevando a cabo, permitió además comparar datos y cotejar experiencias propias de los artistas en nuestro país, respecto de las políticas sociales, laborales y económicas, tanto públicas como privadas, que influyen en la actual situación de los artistas en España. Los datos que el profesor López-Aparicio recogió de su conversación con artistas de diferentes nacionalidades, informes y documentación varia, se han incorporado a nuestra investigación, enriqueciéndola de forma significativa.

Podemos decir, por tanto, que nuestro estudio se ha convertido, en la actualidad y a la vista de la repercusión obtenida, en una referencia primordial sobre este sector, una fuente primaria de innegable importancia, ya que permite conocer de primera mano las circunstancias en que nuestros artistas están desarrollando su actividad y, por tanto, las dificultades a las que deben hacer frente. La continua puesta en común de resultados y revisión de conclusiones con los propios partícipes, la permanente transferencia a la sociedad de este estudio, sigue aportando valor a nuestra investigación.

6.3.- Futuras actuaciones

Nuestra investigación nos ha ofrecido asimismo datos para definir las diferencias de distintos sectores entre nuestros artistas, y no sólo de jóvenes respecto de maduros, sino también diferencias entre hombres y mujeres, artistas con formación superior respecto de autodidactas, diferencias entre comunidades autónomas a la hora de acceder a la formación internacional, diferencias entre artistas de nuevos medios frente a artistas de medios tradicionales respecto del mercado, etc. Los datos aportados en esta investigación son tantos, tan concretos y tan gráficos que nos permitirán continuar el estudio y profundizar en cada uno de estos grupos para conocer más a fondo la situación de todo el sector en ulteriores publicaciones.

Creemos también que la metodología y el modelo de cuestionario utilizados en nuestra investigación pueden servir para realizar futuros estudios en este mismo sentido y con objetivos similares. Como hemos visto en los trabajos que a lo largo de la última década se han llevado a cabo en nuestro país, las metodologías usadas han sido muy variadas, dando como resultado conclusiones dispares y difíciles de comparar en muchas ocasiones, desde meros censos de artistas a nivel geográfico hasta estudios que engloban creadores, intérpretes y trabajadores culturales de sectores muy distintos. Lo versátil de nuestro modelo de encuesta permite que se pueda compartimentar y segregar para analizar determinados aspectos sobre los que se muestre interés, permitiendo así realizar comparativas con los datos globales aportados por nuestra investigación o incorporando analíticas nuevas a los datos existentes. Una de las razones que nos llevó desde un principio a publicar los resultados iniciales de esta investigación fue también aportar herramientas de estudio de la situación de los artistas en España para futuros trabajos que emprendan otros profesionales del sector.

Además, dentro del modelo metodológico mixto que hemos seguido a lo largo de nuestra investigación, combinando un análisis cuantitativo con un estudio en profundidad cualitativo, hemos ideado un modelo de entrevista estructurada y dirigida con respuestas abiertas como estudio de caso. Nuestro próximo objetivo será, pues, desarrollar una serie de entrevistas en profundidad a creadores españoles de muy diferente trayectoria, ámbitos de trabajo, edad, formación, un amplio abanico de artistas seleccionados por sus circunstancias profesionales y personales, con los que se compondrá una suerte de Cartografía de Artistas, de nuevo una fuente primaria fundamental para conocer la realidad en la que se desarrolla su actividad y la evolución que ésta ha sufrido en la última década. Hemos diseñado una metodología cualitativa de entrevista que se ha utilizado en los Encuentros de Arte de Genalguacil 2016, como hemos

indicado en el capítulo 2, y de las que se han realizado tres hasta la fecha, entre las cuales hemos seleccionado la de Jesús Zurita por lo representativo dentro de nuestro objetivo de estudio. Todo ello nos permitirá seguir profundizando en este conocimiento de la realidad del artista desde el contacto directo con ellos como fuente primaria fundamental. Este proyecto, nacido de la actual investigación que ahora presentamos, es una de las derivaciones posteriores que esperamos acometer en un futuro próximo.

7.- BIBLIOGRAFÍA

Abbing, H., (2002), *Why are artists poor?* Amsterdam (Holanda): Amsterdam University Press.

Adorno, T.W. (2004). *Teoría estética*. Madrid (España): Akal.

Alexander, V. D., & Bowler, A. E. (2014). Art at the crossroads: The arts in society and the sociology of art. *Poetics*, 43, 1-19.

Aliaga, J.V. y Navarrete, C. (Eds.) (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid (España): Tierradenadie Ediciones.

Álvarez de Toledo Müller, P. (2015). *El carácter emprendedor del galerista de arte contemporáneo de Madrid en el siglo XXI: Situación y perspectivas de futuro*. Tesis doctoral. Madrid (España): Universidad Antonio de Nebrija.

Apostolos-Cappadona, D. and Ebersole, L. (eds) (1995) *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*. Nueva York (EE.UU.): Continuum.

Arkin, H. & Colton, R. (1962). *Tables for statisticians*. Nueva York (EE.UU.): Barnes & Noble.

AVAM Artistas Visuales Asociados de Madrid (2007). *Estudio sobre la retribución del Artista en la Comunidad de Madrid*. Madrid (España): AVAM.

Bağcıoğlu, N. (2016). Artistic labour: seeking a utopian dimension. *Cadernos de Arte e Antropología*, 5(1), 117-133.

Bain, A.L. (2004) 'Female Artistic Identity in Place: The Studio', *Social and Cultural Geography* 5: 171–93.

Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, employment and society*, 19 (1), 25-46.

Junta de Andalucía, Secretaría General de Universidades de la Consejería de Economía y Conocimiento (Ed.) (2016). *Barómetro social de los estudiantes en universidades andaluzas* (2016). Cádiz (España): Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Barrios, O. (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid (España): Fundamentos.

Bass, E., Milosevic, I., & Eesley, D. (2015). Examining and reconciling identity issues among artist-entrepreneurs. *Cultural Entrepreneurship in Theory, Pedagogy and Practice*, 99.

Bastide, R. (2006). *Arte y sociedad* (Vol. 59). México D.F. (México): Fondo de Cultura Económica.

- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Londres (Reino Unido): The Women's Press.
- Baumol, W. (1986), "Unnatural value: or art investment as a floating crap game", *American Economic Review*, Vol. 76, pp. 10-14.
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley y Los Angeles (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): University of California Press.
- Becker, H. S. (2007). *Writing for social scientists: How to start and finish your thesis, book, or article*. Chicago (EE.UU.): The University of Chicago Press.
- Benhamou F. (2000). The opposition between two models of labour market adjustment: the case of audiovisual and performing arts activities in France and Great Britain over a ten year period. *Journal of Cultural Economics* 24 (4) 301- 319.
- Bille, T. (2012). Creative Labor: Who Are They? What Do They Do? Where Do They Work? A Discussion Based on a Quatitative Study from Denmark. In *Careers in creative industries* (pp. 36-65). Routledge.
- Bille, T., & Jensen, S. (2016). Artistic education matters: survival in the arts occupations. *Journal of Cultural Economics*, 1-21.
- Bille, T., Løyland, K., & Holm, A. (2017). Work for Passion or Money? Variations in Artists' Labor Supply. *Kyklos*, 70 (3), 347-380.
- Boix Doménech, R. y Rausell Köster, P. (2017). *Los sectores culturales y creativos en Valencia. Proyecto de mapificación y generación de indicadores*. Valencia (España): Universidad de Valencia.
- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo* (No. 13). Madrid (España): Ediciones Akal.
- Bonilla Arjona, J., Maroto Illera, R. y Cabrerizo Sanz, C. (2012). *Industrias culturales y creativas. Un sector clave de la nueva economía*. Madrid (España): Fundación Ideas.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Nueva York, NY (EE.UU.): Columbia University Press.
- Buendía, L., Colás, P. y Hernández, F. (1998). *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Madrid: McGraw Hill.
- Bunge, M. y Ardila, R. (1988). *Filosofía de la psicología*. Barcelona (España): Ariel.

- Bunge, M. (1989). *La investigación científica*. Barcelona (España): Ariel.
- Callegaro, M., Manfreda, K. L. & Vehovar, V. (2015). *Web survey methodology*. Thousand Oaks, CA (EE.UU.): Sage Publications.
- Calvo Serraller, F. (2012): Vivir del arte: ¿vivir del aire?. En Gomá Lanzón, J. (Dir.) *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*. Barcelona (España): Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores. 19-41.
- Calvo Serraller, F. (2014). *El arte contemporáneo*. Barcelona (España): Taurus.
- Campbell D, S.J. (2002). *Diseños experimentales y cuasi experimentales en la investigación social*. Buenos Aires (Argentina): Amorrortu Editores.
- Castañeda, J.A. & Luque, T. (2004). Diseños de investigación comercial en internet: oportunidades y limitaciones. *Investigación y Marketing*, 84, 20-28.
- Castro Posada, J.A. (2001). *Metodología de la investigación. Técnicas y fundamentos*. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Castro Sánchez, J.J. (2016). *Métodos y técnicas de investigación social*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Caves, R. E. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce*. Harvard University Press.
- Cea D'Ancona, M.A (2012). *Fundamentos y aplicaciones en metodología cuantitativa*. Madrid (España): Síntesis.
- Cea D'Ancona, M.A (1996). *Metodología cuantitativa. Estrategias y técnicas de investigación social*. Madrid (España): Síntesis.
- Chacón Álvarez, J.A. (2004). *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*. Sevilla (España): Fundación José Manuel Lara.
- Chang, L. & Krosnick, J.A. (2009). National surveys via RDD telephone interviewing versus the Internet: comparing sample representativeness and response quality. *Public Opinion Quarterly*, 73 (4), 641-678.
- Cliche, D. (1996) 'Status of the Artist or of Arts Organizations?: A Brief Discussion on the Canadian Status of the Artist Act', *Canadian Journal of Communication* 21: 197-210.
- Clifford, J., (1995). *Dilemas de la Cultura*. Barcelona (España): Gedisa.
- Colbert, F. (2009). *Marketing de las artes y la cultura*. Barcelona (España): Ariel.
- Coleman, R. (1988). *The Art of Work: An Epitaph to Skill*. Londres (Reino Unido): Pluto Press.

Couper, M.P. & Miller, P.V. (2009). Web surveys methods: Introduction. *Public Opinion Quarterly*, 72 (5), 831-835.

Creswell, J.W. (1997). *Qualitative inquiry and research design: choosing harmony among traditions*. Thousand Oaks, California (EE.UU.): Sage Publications.

Cuenca Amigo, Jaime; (2017). Debe ser: los efectos sociales del ocio y las industrias creativas y culturales. Una mirada desde diversos ámbitos, colectivos y contextos. En Cuenca, J. & Ahedo, R. (eds.) (2016). Documentos de Estudios de Ocio, 56. Bilbao: Universidad de Deusto. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, Enero-Junio, 220-221.

Cuende, D. (2010). Visión global del mercado de la investigación – ESOMAR 2009. *Investigación y Marketing*, 106, 52-53.

Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Departamento de Estudios y Documentación (2004). *Los trabajadores del sector cultural en Chile. Estudio de caracterización*. Bogotá (Colombia): Convenio Andrés Bello.

Dacey, J.S. and Lennon, K.H. (1998). *Understanding Creativity*. San Francisco (EE.UU.): Jossey-Bass.

Daenekindt, S., & Roose, H. (2017). Ways of preferring: Distinction through the 'what' and the 'how' of cultural consumption. *Journal of Consumer Culture*, 17(1), 25-45.

Danto, A.C. (2001). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona (España): Paidós Ibérica.

Danto, A. C. (2003). *Más allá de la Caja Brillo: las artes visuales desde la perspectiva Posthistórica*. Madrid (España): Akal.

De La Garza, E. (2001). La epistemología crítica y el concepto de configuración. *Revista Mexicana de Sociología*; 1(1), 109-127.

De Leeuw, E.D., Hox, J.J. & Dillman, D.A. (2008). Mixed mode surveys: When and why. En E.D. De Leeuw, J.J. Hox & D.A. Dillman (eds.), *International Handbook of Survey Methodology* (pp.299-316). Nueva York, NY (EE.UU.): Lawrence Erlbaum Associates y Asociación Europea de Metodología.

Dekel, T. (2014). At (art) work value: gendered aspects of income and livelihood, the case of women artists in Israel. *Hagar*, 11(2), 83.

Díaz de Rada, V. (2012). Ventajas e inconvenientes de la encuesta por Internet. *Papers: revista de sociología*, 97(1), 193-223.

Dillman, D. A., Smyth, J. D., & Melani, L. (2011). *Internet, mail, and mixed-mode surveys: the tailored design method*. Toronto (Canadá): Wiley & Sons.

- DiMaggio, P. (1987). Classification in art. *American sociological review*, 440-455.
- Doellgast, V., Lillie, N., & Pulignano, V. (Eds.). (2018). *Reconstructing solidarity: labour unions, precarious work, and the politics of institutional change in Europe*. Oxford (Reino Unido): Oxford University Press.
- Du Gay, P., & Pryke, M. (Eds.). (2002). *Cultural economy. Cultural analysis and commercial life*. Londres (Reino Unido): Sage Publications.
- Durán, J. M. (2008). *Hacia una crítica de la economía política del arte*. Madrid (España): Plaza y Valdés.
- Echevarría, J., Galarraga, A. y Rocca, L. (2013). *Formación y trayectorias profesionales de los artistas vascos: resultados de la encuesta INNOCREA 2013*. Bilbao (España): Universidad del País Vasco UPV-EHU.
- Feist, G.J. (1999) 'The Influence of Personality on Artistic and Scientific Creativity', in R.J. Sternberg (ed.) *Handbook of Creativity*, pp. 273–96. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.
- Filer, R. K. (1986). The "Starving Artist"--Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56-75.
- Findlay, M. (2013). *El valor del arte: dinero, poder, belleza*. Figueras: Fundació Gala-Salvador Dalí, D.L.
- Fisher, W. A., Arkin, H., & Colton, R. (1995). *Introducción a la Estadística*. México D.F. (México): Ateneo.
- Flisbäck, M. (2011). *A Survey of Artists' Income from a Gender Perspective. Economy, Work, and Family Life*. Estocolmo (Suecia): Konstnärnsnämnden - The Swedish Arts Grants Committee.
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure and everyday life*. Nueva York, NY (EE.UU.): Basic Books.
- Frey, B. (2000). *La economía del arte*. Barcelona (España): La Caixa. Colección de estudios económicos, (18).
- Frey, B.S., & Pommerehne, W.W. (1989a). Art investment: an empirical inquiry. *Southern Economic Journal*, 396-409.
- Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989b). *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford: Blackwell.
- Galenson, D. W. (2000). The careers of modern artists. *Journal of Cultural Economics*, 24(2), 87-112.

- García Jiménez, E., Gil Flores, J., Rodríguez Gómez G., (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga (España): Ediciones Aljibe.
- Gaudibert, P. (1977). *Action culturelle. Intégration et/ou subversion*. Tournai (Bélgica): Casterman.
- Getzels, J.W. and Csikszentimihalyi, M. (1973) 'The Personality of Young Artists: An Empirical and Theoretical Exploration', *British Journal of Psychology* 64: 91–104.
- Gielen, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid (España): Brumaria.
- Gielen, P. (2017). Artistic Constitutions of the Civil Domain: On Art, Education and Democracy. *International Journal of Art & Design Education*, 36(2), 134-140.
- Gill, R. & Pratt, A. (2015). The precarious Labour in the Field of Art, *ONCurating* 026: Issue 16/13, p. 26.
- Gil Flores, J. (1993). La metodología de investigación mediante grupos de discusión. *Enseñanza*, Nº 10-11, 199-214.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires (Argentina): Fundación arteBA.
- Glasser, B. & Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory: Strategies for qualitative research*. New York: Aldine.
- Gornick, V. & Moran, B. K. (Eds.) (1971). *Woman in sexist society: Studies in power and powerlessness*. Nueva York (EE.UU.): Basic Books.
- Grampp, W. (1991). *Arte, inversión y mecenazgo*. Barcelona (España): Ariel Sociedad Económica.
- Gran, A.-B., Gjems, T. M. & Torp, Ø. (2016). The creative industries in Norway: 2008-2014. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* (02), 273-296.
- Graw, I. (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires (Argentina): Mar Dulce, D.L.
- Greffe, X. (2002). *Arts and artists from an economic perspective*. Madrid (España): UNESCO.
- Grinell, R.M. (1997). *Social work research & evaluation. Quantitative and qualitative approaches*. Itasca, Illinois (EE.UU.): Peacock Publishers.
- Grodach, C., Currid-Halkett, E., Foster, N., & Murdoch III, J. (2014). The location patterns of artistic clusters: A metro-and neighborhood-level analysis. *Urban Studies*, 51(13), 2822-2843.

Gutiérrez, J., & Delgado, J. M. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid (España): Síntesis.

Heian, M. T., & Hjellbrekke, J. (2017a). Kunstner og entreprenør? Norske kunstneres holdninger til egen økonomi, entreprenørskap og kommersiell suksess. (Artist and Entrepreneur? Norwegian Artists' Attitudes to Their Own Economy, Entrepreneurship and Commercial Success). *Norsk sosiologisk tidsskrift*, 1(06), 415-435.

Heian, M. T., & Hjellbrekke, J. (2017b). Trøstesløs asket eller suksessrik kunstner? -Kunstneres holdninger til arbeid, penger og anerkjennelse (Desolate ascetic or successful artist? Norwegian artists' attitudes towards their income- and working situation). *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 20(01-02), 29-50.

Heilbrun, J., & Gray, C. M. (2001). *The economics of art and culture*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.

Hernández Sampieri, R (2004). *Metodología de la investigación*. México D.F. (México): McGraw Hill/Interamericana de Editores.

Hernando Calero, E. (2014). *El valor percibido del arte. Desarrollo de una escala de medición*. Tesis doctoral. Madrid (España): Universidad Autónoma de Madrid.

Horowitz, N. (2014). *Art of the deal: Contemporary art in a global financial market*. Princeton & Oxford (EE.UU. y Reino Unido): Princeton University Press.

Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona (España): Seix Barral.

Hutter, M., & Throsby, D. (Eds.). (2008). *Beyond price: Value in culture, economics, and the arts*. Cambridge (Reino Unido): University Press.

Hulst, T. (Ed.). (2017). *A History of the Western Art Market: A Sourcebook of Writings on Artists, Dealers, and Markets*. Oakland, CA (EE.UU): Univ of California Press.

Jarillo Romero, P. y Jiménez Martínez, C. (2014). *Distrito arte: estudio para la implantación de plataforma de comercialización on line de artes visuales y artesanías andaluzas*. Sevilla (España): Unión de Profesionales y Trabajadores Autónomos de Andalucía UPTA.

Jeffri, J., & Greenblatt, R. (1989). Between extremities: The artist described. *Journal of Arts Management and Law*, 19 (1), 5-14.

Jiménez-Blanco, M^a D. (2013). *El coleccionismo de arte en España: una aproximación desde su historia y su contexto*. Barcelona (España): Fundación Arte y Mecenazgo.

Karttunen, S. (1998). How to identify artists? Defining the population for 'status-of-the-artist' studies. *Poetics*, 26(1), 1-19.

- Karttunen, S. (2001). How to make use of census data in status-of-the-artist studies: Advantages and shortcomings of the Finnish register-based census. *Poetics*, 28(4), 273-290.
- Klamer, A. (1996). *The value of culture: on the relationship between economics and art*. Amsterdam (Holanda): Amsterdam University Press, coop.
- Kleinhamplová, B. & Stejskalová, T. (2014). *Who is an artist?* Praga (República Checa): Academy of Fine Arts.
- Kreuter, F., Presser, S. & Toureangeau, R. (2008). Social desirability bias in CATI, IVR and Web Surveys. *Public Opinion Quarterly*, 72 (5), 847-865.
- Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lamas, C. (2007). *The Testing Web interviewing in the EGM Multimedia Survey*. Ponencia presentada en EMRO Conference 2007, en Mayo, Munich (Alemania).
- Lena, J. C., & Lindemann, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43, 70-85.
- Lind, M., & Velthuis, O. (2012). *Contemporary art and its commercial markets: a report on current conditions and future scenarios*. Berlin (Alemania): Sternberg Press.
- Lindemann, A. (2006). *Coleccionar arte contemporáneo*. Colonia (Alemania): Taschen.
- Lippard, L. (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid (España): Akal.
- López, A. (2008). ¿Seguimos hablando del online? *Investigación y Marketing*, 98, 28-30.
- López-Aparicio, I. (2016). *Arte político y compromiso social: el arte como transformación creativa de conflictos*. Murcia (España): CENDEAC.
- Lorca Montoya, S., Carrera Farran, X. & Casanovas Catalá, M. (2016). Análisis de herramientas gratuitas para el diseño de cuestionarios on-line. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, (49), 91-104.
- McCall, M. (1978) 'The Sociology of Female Artists', *Studies in Symbolic Interaction* 1: 289–318.
- McDowell, L. (1997) *Capital Culture: Gender at Work in the City*. Oxford (Reino Unido): Blackwell.
- Malanga, S. (2004). The Curse of the Creative Class Richard Florida's theories are all the rage worldwide. Trouble is, they're plain wrong. *City Journal*, 14(1), 36-45.
- Mangset, P., Heian, M. T., Kleppe, B. & Løyland, K. (2016) Why are artists getting poorer? About the reproduction of low income among artists. *International Journal of Cultural Policy*, 1-20.

- Markusen, A. (2006). Urban development and the politics of a creative class: evidence from a study of artists. *Environment and planning A*, 38(10), 1921-1940.
- Martínez López, C. (Ed.) (1995). *Feminismo, ciencia y transformación social*. Granada (España): Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Martínez López, J. & Cancio Ferruz, A. (2017). Precariousness and Artists: the Spanish Case. *Izvestiya Journal of Varna University of Economics*, (3), 236-251.
- Martínez Peláez, A. (1999). Anticuarios, galerías y casas de subastas: la importancia de los agentes en el mercado del arte. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, ISSN 0210-962X, Nº 30, 1999, págs. 295-302.
- Marzo, J.L. y Mayayo, P. (2015). *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas, políticas*. Madrid (España): Cátedra.
- Mateus, A (coord.) (2016). *A economía criativa em Portugal. Relevancia para a competitividades e internacionalização da economia portuguesa*. Lisboa (Portugal): Augusto Mateus & Associados.
- Ménard, M. (2004), *Éléments pour une économie de la culture*. Montréal (Canadá): SODEC.
- Méndez, L. (2010). Artistas singulares, obras plurales: las complejas relaciones entre arte y feminismo. En *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social* (23-36). Madrid (España): Fundamentos.
- Menger, P. M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual review of sociology*, 25(1), 541-574.
- Menger, P-M. (2001). Artistic art workers. Theoretical and methodological challenges. *Poetics* 28, 241-254.
- Menger, P. M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. *Handbook of the Economics of Art and Culture*, 1, 765-811.
- Michael, M. K. (2015). *Precarious Practices: Artists, Work and Knowing-in-Practice*. Stirling (Reino Unido): University of Stirling.
- Monereo Pérez, J. L. (2011). *La política de empleo como instrumento para la lucha contra la precariedad laboral*. Albacete (España): Bomarzo.
- Montero Muradas, I. (2001a). *Estrategias de distribución comercial del mercado del arte*. Santa Cruz de Tenerife (España): CajaCanarias.
- Montero Muradas, I. (2001b). Factores determinantes del mercado del arte. *Revista europea de dirección y economía de la empresa*, 10 (4) 49-58.

Montero Muradas, I., & Oreja Rodríguez, J. R. (2007). El artista y su relación con el mercado del arte, en *El comportamiento de la empresa ante entornos dinámicos: XIX Congreso anual y XV Congreso Hispano Francés de AEDEM*.

Montero Muradas, I., & Oreja Rodríguez, J. R. (2008). Análisis de la cooperación entre artistas y galerías en el mercado del arte, en *Los modelos de Rasch en administración de empresas: aplicaciones avanzadas (191-207)*. Santa Cruz de Tenerife (España): Fundación FYDE – CajaCanarias.

Moulin, R., & Costa, P. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché* (Vol. 1997). Paris (Francia): Flammarion.

Muñoz, C. (1998). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*. México: Prentice-Hall.

Nash, M. (ed.) (2014). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid (España): Alianza Editorial.

Nash, M. (2012). *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid (España): Alianza Editorial.

Neuman, W.L. (1994). *Social research methods. Qualitative and quantitative approaches*. Needham Heights, Massachussets (EE.UU.): Allyn and Bacon.

Nijzink, D., van den Hoogen, Q. L., & Gielen, P. (2017). The creative industries: conflict or collaboration? An analysis of the perspectives from which policymakers, art organizations and creative organizations in the creative industries are acting. *International Journal of Cultural Policy*, 23(5), 597-617.

Nochlin, L. (2018). *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nueva York (EE.UU.): Routledge.

Oakley, K., & O'Connor, J. (Eds.). (2015). *The Routledge companion to the cultural industries*. Nueva York, NY (EE.UU.): Routledge.

O'Brien, D., Allen, K., Friedman, S., & Saha, A. (2017). Producing and consuming inequality: a cultural sociology of the cultural industries. *Cultural sociology* 11 (3), 271-282.

O'Connor, J., & Gibson, M. (2014). Culture, creativity, cultural economy: A review. *Prime Minister's Science, Engineering and Innovation Council (PMSEIC)*. Canberra (Australia): Australian College of Learned Academies.

Palma Martos, L. A. & Aguado Quintero, L. F. (2011). ¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura. *Economía e Sociedade* (Vol. 20, Nº1, p. 195-228).

Palomo, B. (2004). *La renovación plástica en Andalucía: desde el Equipo 57 al CAC Málaga*. Málaga (España): CAC Málaga.

- Parker, R. and Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres (Reino Unido): Tauris.
- Parker, R. and Pollock, G. (1987). *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985*. Londres (Reino Unido): Pandora.
- Peck, J. (2005). Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29 (4), pp. 740-770.
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Madrid (España): Fundación Antonio de Nebrija.
- Pérez Ibáñez, M. (2015). Artistas y resiliencia: la evolución de las relaciones comerciales entre artistas españoles y galerías de arte. *VII Workshop on Cultural Economics Management*. Oporto (Portugal): Porto Design Factory.
- Poli, F. (1976). *Producción artística y mercado* (No. 7.075). Barcelona (España): Gustavo Gili.
- Poli, F. (2015). *Il sistema dell'arte contemporanea*. Roma (Italia): Laterza.
- Pollock, G. (2013). *Differencing the canon: Feminism and the writing of art's histories*. Londres (Reino Unido): Routledge.
- Polsky, R. (2009). *I Sold Andy Warhol (too Soon)*. Nueva York (EE.UU.): Other Press, LLC.
- Pons, I., (1993). *Programación de la investigación social. Cuadernos metodológicos nº8*. Madrid (España): CIS.
- Popper, K.R. (2005). *La lógica de la investigación científica*. Barcelona (España): Círculo de Lectores.
- Reason, P. & Rowan, J (eds.) (1981). *Human inquiry: a sourcebook of new paradigm research*. Londres (Reino Unido): John Wiley and Sons.
- Rengers, M. (2002). *Economic lives of artists: Studies into careers and the labour market in the cultural sector* (tesis doctoral). Utrecht (Holanda): Universidad de Utrecht.
- Reviriego, C. (2014). *El laberinto del arte: el mercado del arte, su funcionamiento, sus reglas y principales figuras*. Barcelona (España): Paidós.
- Robinson, M. D., & Montgomery, S. S. (2000). The time allocation and earnings of artists. *Industrial Relations: A Journal of Economy and Society*, 39(3), 525-534.
- Rosenthal, R. & Rosnow, R.L. (1984). *Essentials of behavioral research: methods and data analysis*. Nueva York, NY (EE.UU.): McGraw Hill.

Rössel, J., Schenk, P., & Weingartner, S. (2015). Cultural Consumption. *Emerging Trends in the Social and Behavioral Sciences: An Interdisciplinary, Searchable, and Linkable Resource*. Willey Online Library.

Rowan, J. (2010): *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Rowan, J. (2017). Una economía cultural de la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (17).

Røyseng, S. (2016). The social contract of artists in the era of cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 1-17.

Rubio-Arostegui, J. A., & Rius-Ulldemolins, J. (2016). El diagnóstico de la crisis de la cultura en España: del recorte público a la crisis sistémica. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(1), 41-57.

Rubio Arostegui, J. A. (2013). La dimensión social de la actividad creativa: una introducción al enfoque de las ciencias sociales. En R. Caerols Mateo, y J. A. Rubio Arostegui (eds.), *La praxis del artista como hacer investigador*. Tenerife (España): Sociedad Latina de Comunicación Social (pp. 61-84).

Ruiz, N. (2004). *ARCO: arte y mercado en la España democrática*. Madrid (España): ARCO.

Sacchetti, E. (Coord.) (2010). *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla (España): Centro de Estudios Andaluces.

Sánchez Campos, M. (2016). Un estudio sobre el aporte Thomas Kuhn a la comprensión de la noción de experiencia en la epistemología contemporánea. *Colloquia Revista de Pensamiento y Cultura*, Vol. 3, págs. 70 - 80.

Shorrocks, A. et al. (2015). *Credit Suisse global wealth data book*. Zurich: Credit Suisse Group AG.

Sorando D. y Ardura, A. (2016). *First we take Manhattan. Gentrificación de centros urbanos*. Madrid (España): Catarata.

Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona (España): Pasado & Presente.

Steiner, L., & Schneider, L. (2013). The happy artist: an empirical application of the work-preference model. *Journal of Cultural Economics*, 37(2), 225-246.

Stiles, K. and Selz, P. (2012). *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings* (Second Edition, Revised and Expanded by Kristine Stiles). Berkeley, CA (EE.UU.): Univ. of California Press.

Stoppard, T. (1975). *Travesties*. Londres (Reino Unido): Faber and Faber.

- Taberner Guasp, J. (2014). *Movimientos sociales en la era global del precariado*. Madrid (España): Fundación Emmanuel Mounier.
- Thompson, D. (2009). *El tiburón de 12 millones dólares: La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona (España): Ariel.
- Thornton, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona (España): EDHASA.
- Throsby, D. (2010). Economic analysis of artists' behaviour: some current issues. *Revue d'économie politique*, 120(1), 47-56.
- Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.
- Throsby, D. (1992). Artists as workers. En *Cultural economics* (pp. 201-208).
- Throsby, D. (1994). The production and consumption of the arts: A view of cultural economics. *Journal of economic literature*, 32(1), 1-29.
- Tõnts, M. (2014). *Contemporary visual art scene: conditions of the market and its effects on emerging artists in Australia and Estonia* (Tesis doctoral). Tartu (Estonia): Tartu Ülikool.
- Torre Amerighi, I. de la (2017). 25 siglos. La escultura en la colección de arte de la Fundación Cajasol. Sevilla (España): Fundación Cajasol.
- Torre Amerighi, I. de la (2006). *The sock strategy. La estrategia del calcetín*. Sevilla (España): Fundación El Monte.
- Towse, R., (ed.) (2005), *Manual de economía de la cultura*, Madrid: Fundación Autor.
- Unión_AC Unión de Artistas Contemporáneos de España (2017a). *Estatuto del artista visual. Resumen de propuestas*. Inédito.
- Unión_AC Unión de Artistas Contemporáneos de España (2017b). *Resumen de la Intervención de Isidro López-Aparicio en la Subcomisión del Congreso de los Diputados para elaborar el Estatuto del Artista y borrador de propuestas en relación con el Estatuto del Artista*. Inédito.
- Valls, O. (2007). Investigación on-line: menos costes y mayor rapidez. *Investiga: Publicación de Investigación de Mercados*, 17, 24-28.
- Van Den Bosch, A. (1998) 'Women Artists' Careers: Public Policy and the Market', in A. Beale and A. Ban Den Bosch (eds) *Ghosts in the Machine: Women and Cultural Policy in Canada and Australia*, pp. 211–29. Toronto: Garamond Press.
- Varbanova, L. (2017). *International entrepreneurship in the arts*. Nueva York, NY (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): Routledge.

- Velthuis, O. (2013). *Talking prices: Symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. Princeton University Press.
- Velthuis, O. (2013). *Globalization and commercialization of the art markets*. Nueva York, NY (EE.UU.): West Sussex.
- Vettese, A. (2002). *Invertir en arte: producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Valencia (España): Pirámide.
- Vilar, G. (2015). Aesthetic Precariousness. *CoSMo/ Comparative Studies in Modernism*, (6).
- Villa Ardura, R. de la (1998). *Guía del usuario de arte actual*. Madrid (España): Tecnos.
- Wassall, G. H., & Alper, N. O. (1992). Toward a Unified Theory of the Determinants of the Earnings of Artists. In *Cultural economics* (pp. 187-200). Springer, Berlin, Heidelberg.
- Walter, C. (2015). *Arts Management: An Entrepreneurial Approach*. Nueva York, NY (EE.UU.): Routledge.
- Watson, T. (2017). *Sociology, work and organization*. Nueva York, NY (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): Routledge.
- Wolf, V. (2003). *Un cuarto propio*. Madrid (España): Alianza Editorial.
- Yapu, M. (et al.) (2006). *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas*. La Paz (Bolivia): PIEB.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona (España): Anagrama.
- Zallo Elgezabal, R. (2017). *Anexo I. Las industrias creativas a discusión* (Vol. 70) en *Tendencias en Comunicación. Cultura Digital y poder*. Barcelona (España): Editorial GEDISA.
- Zolberg, V. L. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. Nueva York, NY (EE.UU.): Cambridge University Press.

8.- WEBGRAFÍA

AAVC Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (Ed.) (2006). *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Barcelona (España): Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Disponible en <https://avvac.files.wordpress.com/2009/03/deave-all2.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018

Agora Gallery (5 de Abril, 2016). *How to Promote Your Art on Instagram*. Disponible en <https://www.agora-gallery.com/advice/blog/2016/04/05/promote-art-instagram/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Aguilar, J. (26 de Noviembre, 2016). *Las galerías españolas buscan en la feria St-Art una salida a la crisis*. En *La Vanguardia Vida*. Disponible en <http://www.lavanguardia.com/vida/20161126/412182915331/las-galerias-espanolas-buscan-en-la-feria-st-art-una-salida-a-la-crisis.html> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Alarco, J.J. & Álvarez, E.V. (2012). Google Docs: una alternativa de encuestas online. *Educación Médica*, 15 (1), 9-10. Disponible en <http://scielo.isciii.es/pdf/edu/v15n1/carta1.pdf>

Álvarez, 1. (6 de Junio, 2018). *Autorretrato nazari con premio*. En La Rioja Calahorra. Disponible en <http://www.larioja.com/comarcas/calahorra/autorretrato-nazari-premio-20180606002729-ntvo.html> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Alzaga Ruiz, I. (2018). *Estudio comparado entre el modelo intermitente francés y el modelo español de contratación temporal de artistas en espectáculos públicos en el marco de la doctrina emanada del Tribunal de Justicia de la Unión Europea*. Madrid (España): Fundación Alternativas. Disponible en http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/4c895221d2caa7438201e3b4ef6b0b0c.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

ANECA Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (Ed.) (2004). *Libro Blanco de los Títulos de Grado en Bellas Artes/Diseño/Restauración*. Madrid (España): ANECA. Disponible en http://www.aneca.es/var/media/150332/libroblanco_bellasartes_def.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

ANECA (s.f.). *Libros Blancos*. En Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación ANECA. Disponible en <http://www.aneca.es/Documentos-y-publicaciones/Libros-Blancos> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Artimetría (Ed.) (2010). *La situació dels artistes visuals a Catalunya*. Fulls de Cultura i Comunicació. Dades Culturals. OPE Gabinet Tècnic, Generalitat de Catalunya. Disponible en http://dadesculturals.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxiu_gt/dades_435a.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Artemetría (Ed.) (2009). *La valoración económica del trabajo del creador-a en las artes visuales*. Gobierno Vasco. Disponible en <https://avvac.wordpress.com/2014/01/11/el-valor-economico-del-trabajo-del-creador-artimetria/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Artemetría (Ed.) (2002). *La situació dels artistes visuals a Catalunya. Anàlisi de resultats*. Estudio encargado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Disponible en http://www.paac.cat/admin/pages/files/userfiles/files/Accio%CC%81_Poli%CC%81tica/Articles_i_Documents/situacio_artistes_visuals.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Artists' Union England, *Membership criteria*. Disponible en <http://www.artistsunionengland.org.uk/membership-criteria/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

ARTPRICE (Ed.) (2013). *El mercado del arte contemporáneo. El informe anual Artprice 2013*. Disponible en <http://es.artprice.com/artmarketinsight/932/Artprice%E2%80%99s+2012-2013+Contemporary+Art+Market+Annual+Report+is+now+online+at+Artprice.com> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

ARTTACTIC (Ed.) (2017). *Art and finance report*. Luxemburgo (Luxemburgo): Deloitte. Disponible en <https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/at/Documents/finance/art-and-finance-report-2017.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

AVAM (s.f.). *Código de relaciones entre artistas y galeristas*. En AVAM. Disponible en <http://avam.es/wp-content/uploads/2018/01/Codigo-de-relaciones-entre-artistas-y-galeristas.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

AVVAC (2 de Diciembre, 2015). *El Defensor del Pueblo con los artistas*. En AVVAC. Disponible en <https://avvac.wordpress.com/2015/02/02/el-defensor-del-pueblo-con-avvac/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Ayuntamiento de Valdepeñas (2017). *Exposición Internacional Artes Plásticas Valdepeñas 78*. En Arteinformado. Disponible en <http://www.arteinformado.com/fichas/publicacion?id=180328> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Bamberger, A. (s.f.). *How Artists Use Instagram to Present and Sell Their Art*. En Artbusiness. Disponible en <http://www.artbusiness.com/artists-how-to-use-post-sell-art-on-instagram.html> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Bosco, R. (9 de Enero, 2016). *Cataluña vuelve a tener asociación de artistas, presentada ayer en el Macba*. En El País Cataluña. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2016/01/08/catalunya/1452283164_413689.html Bustamante

Ramírez, E. (2013). *España: la cultura en tiempo de crisis. Fuentes financieras y políticas públicas*. Madrid (España): Fundación Alternativas. Disponible en http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/6b530de3cae4649920364a44841532c5.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Bosco, R. (26 de Julio, 2017). *La galería Alejandro Sales de Barcelona cierra tras 32 años*. En El País Cataluña. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2017/07/26/catalunya/1501099618_750122.html Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Boucher, B. (4 de Noviembre, 2016). *Could Instagram's Shoppable Tags Further Transform the Art Market?*. En Artnet. Disponible en <https://news.artnet.com/market/instagram-shoppable-tag-art-market-734561> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Burgueño, M.J. (24 de Noviembre, 2010). *Asociación de Artistas Visuales de Cataluña celebra su 30º aniversario*. En Revista de Arte Logopress. Disponible en <https://www.revistadearte.com/2010/11/24/asociacion-de-artistas-visuales-de-cataluna-celebra-su-30%C2%BA-aniversario/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Cajagranada Fundación (28 de Septiembre, 2017). *BIUNIC17 exhibe el talento creativo emergente del arte contemporáneo andaluz, en el Museo CAJAGRANADA*. En Cajagranada Fundación. Disponible en <http://www.cajagranadafundacion.es/noticia/biunic17-exhibe-talento-creativo-emergente-del-arte-contemporaneo-andaluz-museo-cajagranada/>

Campuzano Guerrero, S. (2008). *Las galerías de arte contemporáneo en la provincia de Cádiz. Una aproximación al sector*. Cádiz: Fundación Provincial de Cultura, Diputación de Cádiz. Disponible en http://www.dipucadiz.es/export/sites/default/publicaciones/documentos_pdf/CV7_las_galerias_de_arte_contemporaneo_de_la_provincia_de_cadiz.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

CARFAC-RAAV Fee Calculator. Disponible en <http://www.carfac.ca/carfac-raav/fee-calculator.php> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Carrigan M. (23 de Agosto, 2017). *How Artists Are Bypassing Their Dealers and Selling Directly to Collectors*. Artsy. Disponible en https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-bypassing-dealers-selling-directly-collectors?utm_source=sailthru&utm_medium=email&utm_campaign=10468261-08-27-17-Editorial&utm_content=banner&utm_term=Editorial%20Email%20-%20Daily Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Carrizo Couto, R. (19 de Junio, 2016). *El arte contemporáneo español no interesa al mercado*. En SwissInfo. Disponible en http://www.swissinfo.ch/spa/economia/art-basel-47_-el-arte-contempor%C3%A1neo-espa%C3%B1ol-no-interesa-al-mercado-/42234918#.V2m30j4wlaM.google_plusone_share Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Comisión Europea (2010). *Libro Verde. Liberar el potencial de las industrias culturales y creativas*. Disponible en <https://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0183:FIN:ES:PDF> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Comisión Europea (22 de Mayo, 2018). *Commission proposes ambitious New European Agenda for Culture*. En European Commission Culture. Disponible en https://ec.europa.eu/culture/news/new-european-agenda-culture_en Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Congreso de los Diputados (7 Junio de 2018). *Informe de la subcomisión para la elaboración de un estatuto del artista*. Disponible en <https://www.acescritores.com/wp-content/uploads/Informe-subcomisiuin-Estatuto-del-Artista.pdf> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Constitución Española (1978). En Congreso de los Dipotados. Disponible en <http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/index.htm>

Creative Commons (s.f.). *Legal Code*. En Creative Commons. Disponible en <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.5/es/legalcode.es> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Cultura y Buenas Prácticas (s.f.). *Guías de buenas prácticas y otros instrumentos para el buen gobierno y gestión de la cultura impulsadas desde España*. En Cultura y Buenas Prácticas. Disponible en <https://www.culturaybuenaspracticas.org/buenas-practicas> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Ed.) (2012). *Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*. Disponible en http://www.observatoriocultural.gob.cl/wp-content/uploads/2014/05/17_Caracterizacion-del-proceso-de-profesionalizacion-de-los-artistas-visuales-nacionales.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Chile, Ministerio del Trabajo y Previsión Social (Ed.) (2003). LEY NUM. 19.889, REGULA LAS CONDICIONES DE TRABAJO Y CONTRATACION DE LOS TRABAJADORES DE ARTES Y ESPECTACULOS. Disponible en <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=214980> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Christie's (1 de Enero, 2018). *100 art-world Instagram accounts to follow right now — Artists*. Christies Feature-Opinion. Disponible en <https://www.christies.com/features/Top-100-Art-World-Instagrams-Artists-8482-1.aspx> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Díaz Amunárriz, C. (2017). *La gestión de las galerías de arte*. Madrid (España): Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo AECID. Disponible en https://campusvirtual.nebrija.es/courses/1/A075B59E-CA99-4B53-A41D-FE7757959BDF/db/434722_1/La%20gesti%C3%B3n%20de%20las%20galer%C3%ADas%20de%20arte.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Díaz-Guardiola, J. (25 de Octubre, 2016). *Cría Mala Fama y ponte a trabajar*. En ABC Cultural. Disponible en http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cria-mala-fama-y-ponte-trabajar-201610250122_noticia.html Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Díaz de Rada, V. (2011). Encuestas con encuestador y autoadministradas por internet. ¿Proporcionan resultados comparables? *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 136 (1), 49-90. Disponible en <http://reis.metapress.com/content/e537286p881328g7/fulltext.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Elmer, V. (2016 a). *The global art industry*. Business Researcher, Sage Publishing, Inc. Disponible en <http://businessresearcher.sagepub.com/sbr-1775-100231-2737665/20160704/the-global-art-industry#> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Elmer, V. (2016 b). *A world full of starving artists*. Business Researcher, Sage Publishing, Inc. Disponible en <http://businessresearcher.sagepub.com/sbr-1775-100231-2737749/20160704/a-world-full-of-starving-artists> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Elorza Ibáñez de Gauna, M. C. (2013). *Acerca de la identidad del/la artista. Un recorrido en 5+ 1 fragmentos*. Disponible en <https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/18895/Concepci%c3%b3n%20Elorza-Identidad%202012-2-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Espejo, B. (16 de Diciembre, 2017). Parálisis permanente. *Babelia, El País*, p. 8. Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/12/14/babelia/1513268646_300070.html Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Espejo, B. (28 de Julio, 2016). ¿De qué viven los artistas? *El Cultural*. Disponible en <http://www.elcultural.com/noticias/arte/De-que-viven-los-artistas/9565> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Estatuto del artista y del creador. Documentos sectoriales de análisis de la situación y propuestas de mejora (2012). Inédito. Disponible en <https://avvac.wordpress.com/2013/03/21/estatuto-del-artista-2012/#comments> Última consulta: 8 de Mayo, 2018.

Europa Press (4 de Diciembre, 2016). *Seis comunidades autónomas rompen la tendencia de los dos últimos años y pierden autónomos*. En Europa Press Mercado Financiero. Disponible en <http://www.europapress.es/economia/noticia-seis-comunidades-autonomas-rompen-tendencia-dos-ultimos-anos-pierden-autonomos-20161204124722.html> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Eurostat (2016), *Cultural statistics*, Luxemburgo (Luxemburgo): Publication Office of the European Union. Disponible en <http://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf/648072f3-63c4-47d8-905a-6fdc742b8605> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Eurostat (Ed.) *European Labor Force Survey, Employment by occupation and economic activity (from 2008 onwards, NACE Rev. 2)*. Disponible en <http://ec.europa.eu/eurostat/web/lfs/data/database> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Fanjul, S. (19 de Marzo, 2017). *Los artistas piden participar en la gestión cultural*. En El País Madrid. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2017/03/19/madrid/1489923629_828475.html Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Fernández-Largo, L. (9 de Octubre, 2011). *No quiero morir encima del escenario, por eso me voy*. En La Razón. Disponible en https://www.larazon.es/historico/7970-soledad-lorenzo-no-quiero-morir-encima-del-escenario-por-eso-me-voy-ULLA_RAZON_403326 Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Freeman, N. (17 de Abril, 2018). *The Online Art Market Grew by 12% in 2017—and Other Key Takeaways from the 2018 Hiscox Report*. En Artsy. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-online-art-market-grew-12-2017-key-takeaways-2018-hiscox-report> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Fundación Mainel (5 de Diciembre, 2016). *El papel de la galerías en la promoción de artistas jóvenes #CVC21*. En Youtube. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ZitureYdRWQ> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

García, N. (9 de Febrero, 2018). *Mesa redonda en ArtMadrid: artistas en la educación*. En VeoArte. Disponible en <https://veo-arte.com/2018/02/09/mesa-redonda-artistas-en-la-educacion/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

García Arias, N., López-Aparicio, I. y Pérez Ibáñez, M. (2017). *Arte contemporáneo y redes: actores, canales, estrategias*. Málaga (España): Los Interventores. Disponible en https://ecosistemadelarte.files.wordpress.com/2018/06/ecoartlab_digi.pdf Última consulta: 15 de Junio, 2018.

García García, O. (12 de Junio, 2018). *Documental NOPORAMORALARTE*. En Plataforma de Arte Contemporáneo PAC. Disponible en <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/documental-noporamoralarte/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Garsán, C. (24 de Julio, 2017). *El Consorci de Museus con 'Trayectorias' las deudas con artistas "en plena madurez creativa"*. En CulturPlaza. Disponible en <https://valenciaplaza.com/el-consorci-de-museus-salda-con-trayectorias-las-deudas-con-artistas-en-plena-madurez-creativa> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

González-Barba, A. (26 de Febrero, 2013). *Carmen Laffón y Jordi Teixidor, dos ejemplos de generosidad en el arte*. En ABC de Sevilla. Disponible en <http://sevilla.abc.es/cultura/arte/20130226/sevi-carmen-laffon-donacion-201302261342.html> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Gray, L.S., Figueroa, M. & Barnes, J. (2017). *State of the Artist: Challenges to the New York State Arts & Entertainment Industry and its Workforce*. The Worker Institute, Cornell University (EE.UU.). Disponible en <https://www.ilr.cornell.edu/sites/ilr.cornell.edu/files/state%20of%20the%20artist%20report%20with%20covers.pdf> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Hanson, S.P. & Brady, A. (11 de Mayo, 2018). *Online sales, Asia and guarantees: auction house chiefs on the future of the business*. En The Art Newspaper. Disponible en <https://www.theartnewspaper.com/news/online-sales-asia-and-guarantees-the-future-of-auctioneering> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Hueso, A. y Cascant, M.J. (2012). *Metodología y técnicas cuantitativas de investigación*. Valencia: Universidad Politécnica. Disponible en <http://repositorio.minedu.gob.pe/bitstream/handle/123456789/4600/Metodolog%C3%ADa%20y%20t%C3%A9cnicas%20cuantitativas%20de%20investigaci%C3%B3n.pdf?sequence=1> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

IAA / AIAP (Ed.). *Artist as a profesional*. Disponible en <http://www.aiapiaa.org/professional.artist.htm> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

IAC Instituto de Arte Contemporáneo (Ed.) (2011). *Código Deontológico*, aprobado en la Asamblea General del IAC celebrada el 6 de mayo de 2011. Disponible en <http://www.iac.org.es/documentos/codigo-deontologico.html> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

INE Instituto Nacional de Estadística (2017). *Cifras oficiales de población resultantes de la revisión del Padrón municipal a 1 de enero*. Disponible en <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2853> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

InsultArte (s.f. a). *Convocatoria sin remunerar "Videoclips a Esgalla 2016"*. En InsultArte. Disponible en <http://www.insultarte.net/search/label/convocatorias> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

InsultArte (s.f. b). *Cómo facturar*. En InsultArte. Disponible en <http://www.insultarte.net/p/como-facturar.html> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Isasi Arce, M. (2013). *Aproximación fenomenológica al concepto de refugio temporal: anacronismos de una construcción inestable*. Bilbao (España): Universidad del País Vasco. Disponible en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/9901/Isasi_Miriam_PC.pdf?sequence=1 Última consulta: 8 de Junio, 2018.

JAM Junta de Autores de Música (2017). *Informes sobre el Estatuto del Artista, el Autor/Creador y el Trabajador de la Cultura*. Disponible en https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/Libro_informes_tecnicos_estatuto_del_artista_julio_17.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Jiménez Aguilera, J. D., Martín Martín, J. M., & Montero Granados, R. (2014). Felicidad, desempleo y crisis económica en Andalucía. Algunas evidencias. *Revista de Estudios Regionales*, (99). Disponible en <http://www.revistaestudiosregionales.com/documentos/articulos/pdf-articulo-2436.pdf> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Kunstenloket, Zakelijk Advies voor Creatieven (2016). *Le statut d'artiste*. Disponible en https://www.kunstenloket.be/sites/default/files/upload/document/file/brochure_kunstenaars_statuut_2016.05_fr.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

La Casa Encendida (2016). *Encuentros ¿Qué cultura necesitamos?* Disponible en <https://www.lacasaencendida.es/encuentros/que-cultura-necesitamos-6456> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

La Maison des Artistes (2 de Agosto, 2009). *Interviews: convention europeene sur le statut de l'artiste visual en Europe*. En La Maison des Artistes. Disponible en <https://www.lamaisondesartistes.fr/site/interviews-convention-europeene-sur-le-statut-de-l%E2%80%99artiste-visuel-en-europe/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Lamarca Flinch, T. (20 de Febrero, 2015). *IVA reducido para artistas tales como los pintores y escultores*. En Net Craman Abogados. Disponible en <http://net-craman.com/blog/iva-reducido-para-artistas-tales-como-los-pintores-y-escultores/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Le Livre Blanc. Convention européenne des arts visuels et plastiques (2009). Disponible en <https://www.lamaisondesartistes.fr/site/interviews-convention-europeene-sur-le-statut-de-l%E2%80%99artiste-visuel-en-europe/> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Levante EMV (2 de Diciembre, 2013). *Una polémica muestra une a jóvenes y artistas veteranos*. En Levante, El Mercantil Valenciano, Cultura. Disponible en <https://www.levante-emv.com/cultura/2013/11/29/polemica-muestra-une-jovenes-artistas/1055591.html> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Ley 20/2007, de 11 de Julio, del Estatuto del Trabajador Autónomo, última actualización publicada el 28/7/2017. Disponible en http://www.seg-social.es/Internet_1/Normativa/index.htm?dDocName=097507#documentoPDF Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Llena, A. (24 de Septiembre, 2011). *La crisi de les galeries d'art*. En Ara.Cat Opinió. Disponible en https://www.ara.cat/opinio/crisi-galerias-dart_0_560344026.html Última consulta: 20 de Junio, 2018.

López Losada, M. (14 de Diciembre, 2009). *Honorario de artista*. En Ars Operandi. Disponible en <http://www.arsoperandi.com/2009/12/honorario-de-artista.html> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Mapfre (22 de Abril, 2015). *¿Por qué la jubilación de los autónomos es más baja?* En Mapfre Canal Jubilación. Disponible en <https://www.jubilacionypension.com/jubilacion/autonomos/por-que-la-jubilacion-de-los-autonomos-es-mas-baja/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Mapfre (s.f.). *Qué requisitos de jubilación tienen los autónomos antes de los 65 años*. En Mapfre Canal Jubilación. Disponible en <https://www.jubilacionypension.com/jubilacion/anticipada/que-requisitos-de-jubilacion-tienen-los-autonomos-antes-de-los-65-anos/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Martí, J. (2017). *La investigación-acción participativa: estructura y fases*. Red CIMAS. Disponible en http://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/m_JMarti_IAPFASES.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Martín A. (18 de Marzo, 2017). *Escribir novelas, pintar cuadros y cotizar cada mes*. En El País Cultura. Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/03/10/actualidad/1489155080_127227.html Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Martínez, A. (18 de Marzo, 2017). *Escribir novelas, pintar cuadros y cotizar cada mes*. *El País Cultura*. Disponible en https://elpais.com/cultura/2017/03/10/actualidad/1489155080_127227.html

Mazuecos Sánchez, A. B. (2008). *Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*. Tesis doctoral. Granada (España): Editorial de la Universidad de Granada. Disponible en: <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1850/17378862.pdf;jsessionid=87343969F1FD2568B6E9F475A9FADD78?sequence=1> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

McAndrew, C. & McKimm, C. (2010). *The living and working conditions of artists in the Republic of Ireland and Northern Ireland*. Dublin (Irlanda): The Arts Council/An Chomhairle Ealaíon and Arts Council of Northern Ireland. Disponible en http://www.artscouncil.ie/uploadedFiles/LWCA_Study_-_Final_2010.pdf Última consulta: 8 de Junio 2018

McAndrew, C. (2012). *El mercado español del arte en 2012*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo. Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/documents/10180/2956113/El-mercado-espa--ol-del-arte-en-2012.pdf/1fd50ea3-264c-af0e-3b7c-0a34e12b368a> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

McAndrew, C. (2014). *El mercado español del arte en 2014*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo. Disponible en <https://coleccion.caixaforum.com/documents/10180/2956113/El-mercado-espa--ol-del-en-2014-Arte-y-Mecenazgo-Claire-McAndrew.pdf/a6c23a10-20d6-2e38-04a5-740e03ba6c56> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

McAndrew, C. (2017). *El mercado español del arte en 2017*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo. Disponible en https://obrasociallacaixa.org/documents/10280/666266/05_aym_elmercadoespanoldelarteen2017_es.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

MCVL, *Muestra Continua de Vidas Laborales* (2017). Madrid (España): Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Disponible en <http://www.seg-social.es/prdi00/groups/public/documents/binario/190489.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Ministerio de Cultura, Promoción del Arte (s.f.). *Cómo vivir del arte. Taller de autoempleo para artistas visuales*. Disponible en <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:e758c043-0539-4c9a-a79d-2667e5df8809/como-vivir-del-arte-pub.pdf> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales (Ed.) (2011). *Estrategia para las artes visuales* 2011. Disponible en <https://avvac.wordpress.com/2011/11/01/estrategia-para-las-artes-visuales/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones (Ed.) (2016 a). *Anuario de estadísticas culturales 2016*. Disponible en <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:072f4737-7587-43bc-9c78-c87ce67c438c/anuario-de-estadisticas-culturales-2016.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General de Universidades (Ed.) (2016 b). *Datos y cifras del sistema universitario español. Curso 2015-2016*. Disponible en <https://www.mecd.gob.es/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/educacion/universitaria/datos-cifras/datos-y-cifras-SUE-2015-16-web-.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Molina, O.A. (Coord.) (2009) *Hablamos de arte emergente*. Mus-A, Revista de los Museos de Andalucía, 2º número especial. Disponible en http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_portal_mus_a_emergente.pdf Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Montañés, J.A. (17 de Mayo, 2013). *Las galerías catalanas se unen frente a la crisis*. Disponible en https://elpais.com/ccaa/2013/05/16/catalunya/1368733442_219188.html Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Muñoz, L.L. (11 de Julio, 2016). *Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad*. En Los Replicantes. Disponible en <https://www.losreplicantes.com/articulos/sindicatos-baja-afiliacion-poca-representatividad/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Muriana, N. (2018). *Arco/Asco*. En Vimeo. Disponible en <https://vimeo.com/254562193> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

National Endowment for the Arts (Ed.). *Art Data Profile #3*. Disponible en <https://www.arts.gov/artistic-fields/research-analysis/arts-data-profiles/arts-data-profile-3> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Noticias CV (18 de Noviembre, 2016). *El Consorci de Museus y la AVVAC promueven la profesionalización del artista*. En Noticias CV Canal Cultura. Disponible en <https://www.noticiascv.com/el-consorci-de-museus-y-avvac-promueven-la-profesionalizacion-del-artista/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Palau, M. (26 de Julio, 2009). *L'«annus horribilis» de les galeries d'art*. En El Punt Avui, Cultura Barcelona. Disponible en <http://www.elpuntavui.cat/article/-/19-cultura/64804-llannus-horribilizr-de-les-galeries-dart.html> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Palominos Mandiola, S. (2016). *CONSTRUCCIÓN DE LA POLÍTICA NACIONAL DE ARTES DE LA VISUALIDAD 2017-2022. Proceso de participación ciudadana. Documento de apoyo a la discusión territorial*. Santiago de Chile (Chile): Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Disponible en http://www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/wp-content/uploads/sites/2/2016/11/resumen_ejecutivo_aavv.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Parcerisa, Ch. (1 de Junio, 2015) «El arte contemporáneo como un reflejo de la sociedad actual». Conversación con Cuauhtémoc Medina. Forbes México. Disponible en <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/el-arte-contemporaneo-como-un-reflejo-de-la-sociedad-actual/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Paying Artists (Ed.). *Exhibition Payment Guide*. Disponible en <http://www.payingartists.org.uk/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Pensart (4 de Diciembre, 2010). *Mapear Madrid*. Disponible en <https://pensartblog.wordpress.com/2010/12/04/mapear-madrid/> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Pérez Ibáñez, M. (11 de Mayo, 2018). *Mujeres en el arte: ahora es el momento*. En El País Opinión. Disponible en https://elpais.com/elpais/2018/05/10/opinion/1525966213_054865.html Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Pérez-Ibáñez, M., & López-Aparicio, I. (2018). Art and Resilience: The Artist's Survival in the Spanish Art Market—Analysis from a Global Survey. *Sociology and Anthropology*, 6 (2), 221-236. Disponible en http://www.hrpub.org/journals/article_info.php?aid=6774 Última consulta: 8 de Junio, 2018.

PIIGS, An alternative Geography of Curating (2016). Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin (Italia). Disponible en <https://talkingpiigs.wordpress.com/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Pownall, R.A.J. (ed.) (2017). *TEFAF Art Market Report 2017*. Helvoir (Holanda): The European Fine Art Foundation. Disponible en <http://1uyxqn3lzdsa2ytyzj1asxmmmpt.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2017/03/TEFAF-Art-Market-Report-20173.pdf> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Pulido, N. (30 de Enero, 2014). *El nuevo IVA del arte divide a las galerías*. En ABC Cultura. Disponible en <https://www.abc.es/cultura/arte/20140130/abci-polemica-galerias-bajada-arte-201401292052.html> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Québec (2018). *LOI SUR LE STATUT PROFESSIONNEL DES ARTISTES DES ARTS VISUELS, DES MÉTIERS D'ART ET DE LA LITTÉRATURE ET SUR LEURS CONTRATS AVEC LES DIFFUSEURS*, chapitre

S-32.01. Disponible en <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/pdf/cs/S-32.01.pdf> Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Real Decreto 1077/2017, de 29 de diciembre, por el que se fija el salario mínimo interprofesional para 2018. En Ministerio de Trabajo, Migraciones y Seguridad Social. Disponible en http://www.seg-social.es/Internet_1/Normativa/229753#documentoPDF Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Riaño, P.H. (24 de Enero, 2014). *IVA a favor de artistas, no de galeristas.* En El Confidencial. Disponible en https://www.elconfidencial.com/cultura/2014-01-24/iva-a-favor-de-artistas-no-de-galeristas_80316/ Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Rodríguez, M. (18 de Junio, 2017). *El Museo Patio Herreriano lleva ocho meses sin director.* En SER Cultura. Disponible en http://cadenaser.com/emisora/2017/06/18/radio_valladolid/1497789832_089556.html Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Rubio Arostegui, J. A. y Bonnin Arias, P. (2015). Efectos perversos del paradigma de la ciudad creativa: el CREEA de Alcorcón (Comunidad de Madrid) como análisis de caso. *Arxius de Ciencies Socials* (33), 29-40. Disponible en <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/54592/5565211.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Rubio Arostegui, J.A., Rius Ulldemolins, J. y Martínez Illa, S. (2014). *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo. Crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultura y la política cultural.* Madrid (España): Fundación Alternativas y Fundación SGAE. Disponible en http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/3c1678b9d12200244b199cde7bbbc27a.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Sacchetti, E. y Barbancho, J. R. (2010). *Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía.* Revista Actualidad, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces (50). Disponible en https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjzo4_uppvaAhUKlxQKHRKpA7IQFgh4MA4&url=https%3A%2F%2Fwww.centrodeestudiosandaluces.es%2Fdescargas.php%3Fmod%3Dpublicaciones%26fileid%3D291&usg=AOvVaw20XC8W9Rol30NIJfz6MmNw Última consulta: 8 de Junio, 2018.

SAVA (s.f.). *Droit de suite.* En Sociedad de Artistas Visuales Argentinos SAVA. Disponible en <http://www.sava.org.ar/droit-de-suite> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

Scheider, T. (20 de Abril, 2018). *3 Ways the Art Industry Is Still Resisting Change—and Why the Market Is Doomed If It Doesn't Catch Up.* En Artnet. Disponible en <https://news.artnet.com/market/art-business-conference-1270700> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

The abundant artist (s.f.). *How to sell art on Instagram.* En The abundant artist. Disponible en <https://theabundantartist.com/how-to-sell-art-instagram/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Torres Sifón, S. (17 de Octubre, 2016). *Mala Fama Estudio abre sus puertas en Madrid*. En Plataforma de Arte Contemporáneo PAC. Disponible en <http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/mala-fama-estudios-abre-sus-puertas-en-madrid/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

UAA Unión de Actores y Artistas (Ed.) (2017). *#EstatutoDelArtista*. Disponible en [http://www.uniondeactores.com/images/web/adjuntos/estatuto-del-artista/20151204_Estatuto del Artista Union de Actores y Actrices.pdf](http://www.uniondeactores.com/images/web/adjuntos/estatuto-del-artista/20151204_Estatuto_del_Artista_Union_de_Actores_y_Actrices.pdf) Última consulta: 8 de Junio, 2018.

UNESCO (9 de Mayo, 1949). *Droit de suite*. En UNESCO. Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001439/143961eb.pdf> Última consulta: 20 de Junio, 2018.

UNESCO (2015). *Full Analytic Report (2015) on the implementation of the UNESCO 1980 Recommendation concerning the Status of the Artist*. Disponible en https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/final_full_analytic_report_g_neil_sept_2015.pdf Última consulta: 26 de Junio, 2018.

Unión_AC (s.f.). *¿Cuál es la comisión de la galería de arte?*. En Unión-AC. Disponible en <https://unionac.es/cual-es-la-comision-de-la-galeria-de-arte/> Última consulta: 8 de Junio, 2018.



9.- BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

Abbing, H., (2002), *Why are artists poor?* Amsterdam (Holanda): Amsterdam University Press.

Una de las fuentes bibliográficas fundamentales que nos han servido de base para analizar la proverbial precariedad de la actividad económica del artista es la obra del también artista e investigador holandés Hans Abbing *Why are artists poor*, que plantea el problema de la explotación del creador como algo inherente al propio sistema del arte que, en muchos casos, no tiene interés en solucionar, manteniendo esta precaria situación como forma de equilibrar el beneficio que determinada élite social percibe del mismo. Para Abbing, la influencia que la teoría neoliberal ha ejercido en la figura del artista desde la segunda mitad del siglo XX, la generalización de la idea de que el creador puede constituirse como productor autónomo, como emprendedor de su propia producción artística, como su propio jefe y como una empresa en sí misma, provoca que, en épocas de recesión económica, el menoscabo que el artista percibe en su actividad sea más corrosivo si cabe, ya que la actividad productiva del creador difícilmente se verá menoscabada, a pesar del descenso en el nivel de retribución que él perciba. El artista seguirá creando, independientemente de que su obra se venda, de que reciba fondos que le permitan sufragar la producción; incluso seguirá creando independientemente de que se sienta retribuido profesional, estética o teóricamente o legitimado por el sistema que él mismo mantiene con su trabajo. El valor simbólico que el propio artista otorga a su creación, que lo retribuye de forma personal, casi espiritual, como una necesidad inherente a su ser creador, influye a menudo en el hecho de que considere la propia creación como el objetivo final de su actividad, cuya retribución o legitimación llegará en algún momento, aunque ese momento no esté a la vista (y puede que nunca llegue). A menudo, según Abbing, el valor simbólico de la producción artística para el propio creador es lo que le mantiene y apuntala su trabajo, y lo que permite mantener y apuntalar un sistema que, en muchos casos, aprovecha este potencial en su propio beneficio, y no en beneficio del artista. Éste es, en última instancia, uno de los axiomas que hemos mantenido a lo largo de nuestra investigación.

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley y Los Angeles (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): University of California Press.

Desde un punto de vista sociológico, Howard S. Becker analiza la obra de arte como una acción colectiva, en cuya gestación son determinantes las relaciones que se establecen entre los artistas como proveedores, y marchantes, críticos y coleccionistas como consumidores. Además, el diálogo entre Becker y el también sociólogo francés Alain Pessin sobre el sistema social que nace de dichas relaciones, y de hasta qué punto la actividad de este sistema condiciona la existencia del arte, resulta fundamental para entender y profundizar en la propuesta de Becker, al igual que su propia experiencia como artista, sus primeros años como fotógrafo y su estrecha relación con el mundo del jazz, con colectivos de artistas en el San Francisco de los años 70, entre los que participó del nacimiento de una suerte de empresa social, donde los artistas no

eran seres solitarios sino que formaban parte de esa sociedad colaborativa en el seno de la cual se gestaba la creación artística, desempeñando papeles de igual magnitud. En sus propias palabras, “El arte, como la hierba (la marihuana), existe solo dentro de un mundo”. El trabajo de Becker y su contribución teórica sobre métodos de investigación social a partir de las comunidades artísticas son referencias ineludibles para analizar este contexto.

Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Nueva York (EE.UU.): Columbia University Press.

Esta obra, que reúne algunos de los escritos más significativos de Bourdieu sobre arte y literatura, es interesante para nuestro estudio porque desarrolla un enfoque que va más allá del juicio estético sobre la obra de arte, se adentra en los contextos sociales de la práctica artística y analiza el papel desempeñado por el creador al mismo nivel que el crítico o el intelectual, como parte de la estructura que sostiene el valor de la obra de arte. Ésta, para Bourdieu, forma parte de todo un sistema cultural en el que rigen las leyes de la producción, la circulación y el consumo, y las relaciones que se establecen entre los distintos grupos sociales dedicados a cada una de estas actividades. Así, los escritos de Bourdieu están entre las primeras fuentes que situaban al artista como parte integrante y determinante del sistema, imprescindible para entender el desarrollo de las estructuras de poder más amplias que derivan de la creación artística y cultural.

Elmer, V. (2016). The global art industry. *Business Researcher*, Sage Publishing, Inc. Disponible en <http://businessresearcher.sagepub.com/sbr-1775-100231-2737665/20160704/the-global-art-industry#> Última consulta: 8 de Junio, 2018.

Siendo como es un artículo con un fuerte componente divulgativo, este completo repaso de Vicky Elmer, periodista y consultora que publica con asiduidad en diarios y revistas como The Washington Post, Fortune y Crain’s Detroit Business, no sólo analiza bien la evolución del mercado del arte durante las últimas décadas y la situación actual, las particularidades que muestra el mercado desde el origen de la crisis y que han modificado las estructuras que hasta entonces se habían mantenido casi inamovibles. Además, plantea un discurso bien argumentado y documentado sobre las desigualdades que dichos cambios están dejando notar en el mercado, en todo sistema y, sobre todo, en la economía de los artistas, que es el aspecto que más nos ha llamado la atención de este trabajo, a la vez que aventura hacia dónde se prevé que se dirija en mercado en las próximas décadas, de seguir la evolución como hasta ahora. Pocos artículos divulgativos son tan completos y rigurosos como éste nos ha parecido.

Frey, B. S., & Pommerehne, W. W. (1989). *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford (Reino Unido): Blackwell.

La relación entre el arte, las ciencias sociales y la economía han sido siempre ámbitos de especial interés para Bruno Frey y Werner Pommerehne. Aspectos como la cadena de valor inherente al

nacimiento de todos los movimientos artísticos, que parte de la creación de la obra de arte por parte de un grupo reducido de creadores en función de la originalidad y relevancia de su trabajo, continúa en la generación de un valor estético y cultural, evoluciona hasta la generación de un valor económico o de cambio, el nacimiento del movimiento artístico derivado de dicha creación y de los artistas adscritos al mismo, y avanza hasta que todo el sistema del mercado del arte define tanto la evolución de precios y tendencias como la previsión de éstos a futuro. Frey y Pommerehne hacen referencia a menudo al primer estudio riguroso sobre el mercado del arte, por parte de William J. Baumol quien, en 1986, planteó el desequilibrio entre los precios de determinados artistas, la diferencia notable en el valor percibido de la obra de arte, cuyos vaivenes, según Baumol, se regían más por criterios de inversión que por otros puramente estéticos. Este planteamiento, sobre el que se ha profundizado ampliamente en las últimas décadas gracias, además, a los escritos de Frey y Pommerehne, sirvió no obstante para plantear la necesidad de un análisis detenido sobre la figura del artista y del lugar que ocupa en la cadena de valor antes mencionada. Así, debemos a estos dos teóricos y a la fuente que mencionamos, uno de los primeros y más rigurosos análisis del artista como categoría profesional, en relación no sólo con la obra que produce, sino fundamentalmente con el resto del sistema del que forma parte, con la estructura social de la que también es parte. Muchas de las fuentes más recientes que hemos incorporado a nuestro estudio y de las que nos hemos nutrido han tenido su origen en los criterios descritos por Frey y Pommerehne para definir el concepto de artista profesional.

Gielen, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid (España): Brumaría.

El trabajo del belga Pascal Gielen, como sociólogo del arte, investigador, docente universitario y experto en la relación entre arte y sociedad es uno de los más tenidos en cuenta en la actualidad, al analizar la situación de precariedad del sector artístico. Su planteamiento de que el modelo de producción artística actual, basado en voluntarismo, nomadismo, fluidez, eventualidad y, en última instancia, precariedad, se han convertido en un modelo estandarizado que se presta a la explotación y que es aprovechado de esta forma por el capitalismo neoliberal global, enlaza bien con las obras de otros teóricos, como Remedios Zafra en el ámbito español, pero también con planteamientos como los de *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, la obra editada por Aliaga y Navarrete. El encuentro con el propio Pascal Gielen durante el congreso PrekariArt en Bilbao en Enero de 2017, en el que compartimos escenario, el desarrollo de su teoría del “biotopo artístico” y lo familiar que resulta al analizar la realidad artística española, fue también una interesante forma de asociar problemáticas comunes a muchos países insertos en la economía global que nos uniformiza y condiciona.

Greffe, X. (2002). *Arts and artists from an economic perspective*. Madrid (España): UNESCO.

Más allá de planteamientos estéticos, Greffe ofrece en este libro una perspectiva sobre las artes que no sólo la sitúa en el binomio y en el difícil equilibrio entre oferta y demanda, como ya

habían hecho Baumol y Bowen en 1966, sino que busca ubicar las artes y la economía dentro de un contexto epistemológico más amplio, conformando junto con las ciencias naturales y las ciencias sociales el conjunto del conocimiento humano. Desde este punto de vista, la economía es una disciplina más dentro de las ciencias sociales y humanas en general, un planteamiento distinto al de la estética y la teoría de las artes, una forma de pensar distinta, orientada a buscar soluciones de viabilidad y rentabilidad. Esta densa obra de referencia ofrece, entre la profusa información sobre políticas culturales y económicas en Francia, a menudo extrapolables a otros países, un punto de vista interesante sobre la relación de arte y cultura en el desarrollo social, humano y, por supuesto, económico en las últimas décadas. El análisis de la importancia de la iniciativa privada y corporativa en el mantenimiento económico de las artes, frente al limitado apoyo por parte del Estado, es uno de los puntos que más nos pueden ayudar a comprender dichas políticas y su efecto en nuestros días, especialmente en la España posterior a la crisis, en la que tanto la iniciativa privada como el apoyo estatal han sufrido recortes significativos, mermando en muchos casos el desarrollo de las políticas de fomento de las artes y la cultura. La obra de Greffe, publicada el mismo año que el libro de Hans Abbing y, como éste, curiosamente premonitoria, ha aportado a este trabajo una interesante base de reflexión.

Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona (España): Seix Barral.

Precisamente porque uno de mis objetivos al iniciar esta investigación era conocer más de cerca la situación de las artistas españolas, diferenciarla y analizarla en profundidad, y compararla con la de los hombres, mi aproximación a la literatura desde un punto de vista feminista ha sido fundamental a lo largo de estos años. Algunas fuentes me han aportado datos concretos a nivel laboral, profesional, económico, sobre el desequilibrio entre el trabajo del hombre y de la mujer. Otras me han aproximado a la perspectiva feminista sobre el papel de la mujer invisible, transparente, no reconocida, sometida a un canon masculino preexistente y difícil de superar. El libro de Siri Hustvedt, sin embargo, me ha aportado una visión limpia y multidisciplinar sobre la condición humana, sobre la creación y la percepción, seamos hombres o mujeres, pero también sobre cómo creamos y percibimos unos y otras, y de cómo influyen en nuestra percepción elementos neuropsicológicos más complejos que los conocimientos adquiridos, que influencias recibidas por nuestro entorno. Las muchas referencias artísticas, literarias, filosóficas e históricas (no en vano, Hustvedt es esposa de Paul Auster, uno de mis autores de culto) han sido un reto enriquecedor en la lectura de este libro para profundizar en la naturaleza del artista y, sobre todo, de la artista.

Parker, R. and Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres (Reino Unido): Tauris.

Una de las prioridades de este trabajo desde el principio, y también un objetivo propio como mujer e investigadora, y madre de la próxima generación, fue contribuir a una lucha que muchas

mujeres en el sector del arte contemporáneo, y también muchos hombres, desarrollan para mejorar la visibilidad y las condiciones de las artistas en nuestro sistema, y que es cada vez más visible en la sociedad. Se trata de una lucha del feminismo desde la historia del arte y desde la creación artística que, como se comenta en este trabajo en el capítulo dedicado a la economía de nuestras artistas, se inició a principios de los años 70 con Linda Nochlin y el artículo “*Why have there been no great women artists?*” y que en los 80 se enriqueció con la aportación desde el activismo de las Guerrilla Girls y aquel “*Do women have to be naked to get into the Met Museum?*”. En los últimos treinta años de lucha feminista en el arte nuestra percepción sobre el lugar que la mujer ocupa en las artes y en la historia ha cambiado drásticamente gracias a todas estas mujeres, artistas y teóricas, que nos han abierto los ojos ante el sesgo patriarcal y sectario que ha imperado desde siempre, y nos han obligado a mirar más allá de los cánones establecidos en los que la calidad y el valor de la obra de arte tenían que ver con a qué grupo de género, raza, origen u orientación sexual pertenece su autor o autora. La edición de 2013, posterior a la muerte de Parker y, por tanto, introducida y revisada sólo por Pollock, es una reflexión impagable sobre la influencia que este cambio de genera en la identidad social, en la herencia cultural y en el legado que dejaremos a las nuevas generaciones, el hecho de que lo que se muestre en museos e instituciones, el tema de investigación en universidades, sea un arte inclusivo, variado, afirmativo, reflejo de la sociedad multifacética de nuestros días, y un arte que reconozca a la mujer y al hombre al mismo nivel. Los resultados de esta lucha empiezan tímidamente a verse ahora en museos, galerías, ferias de arte, en la investigación, pero aún queda mucho por hacer. Los datos que ha aportado nuestra investigación así lo corroboran. Nos queda la esperanza de que, al hacerlos públicos, hagamos reflexionar a quienes pueden ayudar a solucionar esta problemática.

Throsby, D. (2001). *Economics and culture*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press.

La relación entre cultura y economía vuelve a plantearse, esta vez en el libro de Throsby, desde una perspectiva social, considerando ambas como áreas de un discurso intelectual en el que la relación entre ellas genera estructuras sobre las que la sociedad se apoya. La definición que aporta Throsby sobre la cultura es amplia y se bifurca en las distintas dimensiones económicas en las que la propia cultura evoluciona, en los distintos principios que permiten dotar de valor tanto a la cultura como a la economía, y en la forma en que ambos se retroalimentan. Elementos como el capital cultural y la economía sostenible permiten analizar diferentes problemáticas de la sociedad globalizada. En el capítulo “*The economics of creativity*”, plantea la posibilidad de que tanto el artista como el *connoisseur* se sientan retribuidos por la pertenencia a un grupo social ligado a la creación artística, un elemento que hemos visto repetirse en muchas otras referencias consultadas para nuestra investigación. La motivación social de la creación artística y del consumo de arte y cultura, para Throsby, conecta a los creadores y a los consumidores y usuarios, así como a los prescriptores culturales, configurando un grupo social amplio que alimenta, genera y desarrolla una actividad económica fundamental. La necesidad de que el desarrollo cultural sea sostenible es la garantía que permite hacerlo viable para las generaciones

futuras, que es en última instancia el planteamiento principal del autor, el derecho de la sociedad a disfrutar del patrimonio y del capital cultural generado por los creadores.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona (España): Anagrama.

Pocas veces se ha hablado del trabajo creativo, de su precariedad y las implicaciones de ésta, y sobre todo de las implicaciones emocionales en los propios creadores, como en el ensayo de Remedios Zafra, merecido premio Anagrama de Ensayo. Esta obra, que se gestó al mismo tiempo que nosotros desarrollábamos nuestro estudio sobre la economía de los artistas españoles, y que se publicó poco después de la publicación del nuestro, resume de una forma nítida todo lo que nos llevó a nosotros a desarrollar nuestra investigación, todo lo que en conversaciones con artistas y gestores habíamos detectado y nos había llamado la atención, hasta el punto de necesitar constatar con hechos esas impresiones. Como Zafra indica en su libro, hay una desconexión entre el voluntarismo y la motivación con los que los artistas y creadores culturales trabajan y la necesidad de hacer su trabajo rentable, entre el arte y el dinero. Mientras no se acepte esta desconexión, no sólo por parte de los propios creadores, sino de toda la sociedad y, principalmente, del propio sistema cultural que se sostiene en la precariedad, la desigualdad, la competitividad, es difícil que esta dinámica se supere. Mi propia experiencia tiene mucho que ver con lo que Zafra plantea en su ensayo, un trabajo precario como profesora asociada, entretejido con multitud de pequeños trabajos adicionales de consultoría, cursos, conferencias, clases y asesorías en otras universidades, textos, artículos, trabajos que en ocasiones se hacen de forma desinteresada, por compromiso, a cambio de un certificado, un café o un “muchas gracias”, o que se presupuestan y facturan pero nunca se llegan a cobrar. Y sin embargo, como los creadores a los que Zafra se refiere en su libro, me siento afortunada por pertenecer a un grupo profesional que ama su trabajo, que sigue hablando o leyendo sobre arte cuando la jornada laboral ha terminado, que mantiene relaciones personales y emocionales con artistas y gestores que van más allá de lo profesional y entran en el ámbito de la amistad. Yo me siento retribuida aun cuando económicamente no lo estoy, por el placer que me produce mi trabajo, y soy consciente de que en cierta medida también contribuyo a legitimar un sistema nocivo. Pero la reflexión que ha supuesto este trabajo de investigación sobre la realidad de los artistas, igual que la reflexión a la que me ha llevado el libro de Zafra, la autoafirmación de mi propia precariedad como trabajadora cultural, considero que son un primer paso para cambiar situaciones enquistadas, al menos en mi propia experiencia. No sé si el cambio será lo bastante significativo, ni siquiera sé si podré llevarlo a cabo pero, al igual que los artistas españoles confían en que el Estatuto del Artista sirva para subvertir malas prácticas y mejorar su situación laboral, también yo mantengo la esperanza de que así sea.

10.- ÍNDICE DE GRÁFICOS

Fig. 1 Pirámide de edad	107
Fig. 2 Género de los participantes en la encuesta	108
Fig. 3 Relación de género y rangos de edad	108
Fig. 4 Proporción de artistas por Comunidades Autónomas	110
Fig. 5 Mapa de migración de artistas españoles en Europa	111
Fig. 6 Comparativa de artistas en el extranjero por Comunidades Autónomas	112
Fig. 7 Nivel de estudios artísticos de artistas españoles residentes en el extranjero	113
Fig. 8 Edad de los artistas españoles residentes en el extranjero	113
Fig. 9 Género de los artistas españoles residentes en el extranjero	114
Fig. 10 Edad de las mujeres artistas españolas residentes en el extranjero	114
Fig. 11 Comparativa de diferencia de ingresos entre los ingresos de todos los artistas encuestados y los residentes en el extranjero	115
Fig. 12 Nivel de estudios no artísticos	115
Fig. 13 Nivel de estudios artísticos	116
Fig. 14 Artistas con estudios en el extranjero. Género, edad y formación artística	116
Fig. 15 Relación entre hombres y mujeres en cuanto a nivel de formación	117
Fig. 16 Medios utilizados por los artistas, incluyendo Nuevos medios	118
Fig. 17 Participación en colectivos artísticos	119
Fig. 18 Edad de los artistas que han participado en colectivos artísticos	119
Fig. 19 Participación en asociaciones artísticas	120
Fig. 20 Participación en entidades de gestión	121
Fig. 21 Nivel de ingresos anuales totales (en todas las actividades)	122
Fig. 22 Proporción de ingresos anuales por actividades artísticas	123
Fig. 23 Fórmulas de residencia. Porcentaje de gastos comunes soportados	123
Fig. 24 Fórmulas de residencia adoptadas por artistas	124
Fig. 25 Vivienda en propiedad	125
Fig. 26 Proporción de artistas que han sufragado su vivienda con ingresos procedentes de su actividad artística	125
Fig. 27 Situación fiscal en la actualidad	128
Fig. 28 Número de años dedicados a la actividad artística	129
Fig. 29 Años cotizados a la Seguridad Social	129
Fig. 30 Artistas que pueden cubrir la cuota de la Seguridad Social con sus ingresos	130
Fig. 31 Edades de los artistas que han cotizado 5 años o menos a la Seguridad Social	131
Fig. 32 Años de cotización a la seguridad social por géneros	132
Fig. 33 Proporción de tiempo e ingresos dedicados a la actividad artística en la actualidad	133
Fig. 34 Proporción de tiempo e ingresos en artistas con alto nivel de rendimiento en la actualidad	134
Fig. 35 Proporción de tiempo e ingresos en artistas con alto nivel de rendimiento antes de 2008	134
Fig. 36 Rango de edades en artistas con alto rendimiento, antes de 2008 y en la actualidad	134
Fig. 37 Distribución de género entre artistas con alto rendimiento	135
Fig. 38 Medios desarrollados por artistas con alto rendimiento	136

Fig. 39 Fórmulas de residencia adoptadas por artistas con alto rendimiento	136
Fig. 40 Porcentaje de ingresos que se aporta a la unidad familiar por artistas con alto rendimiento	137
Fig. 41 Situación fiscal de artistas con alto rendimiento	135
Fig. 42 Capacidad de cubrir la cuota de la Seguridad Social con sus ingresos en artistas con alto rendimiento	138
Fig. 43 Número de años dedicados a la actividad artística en artistas con alto rendimiento	138
Fig. 44 Proporción de tiempo e ingresos dedicados a la actividad artística antes de 2008	139
Fig. 45 Artistas menores de 40 años que declaran que antes de 2008 no dedicaban nada de tiempo a la actividad artística	140
Fig. 46 Artistas menores de 40 años que declaran que antes de 2008 no percibían ninguna retribución por la actividad artística	141
Fig. 47 Dedicación a distintas actividades artísticas en los artistas mayores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad	143
Fig. 48 Retribución por distintas actividades artísticas en los artistas mayores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad	144
Fig. 49 Dedicación a distintas actividades artísticas en los artistas menores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad	145
Fig. 50 Retribución por distintas actividades artísticas en los artistas menores de 40 años, antes de 2008 y en la actualidad	146
Fig. 51 Porcentaje de artistas que han participado en exposiciones en los dos últimos años	147
Fig. 52 Tipos de exposiciones realizadas en los dos últimos años	148
Fig. 53 Porcentaje de artistas que han vendido obras en los dos últimos años	149
Fig. 54 Precio medio de las obras vendidas	149
Fig. 55 Precio medio de las obras vendidas por artistas con alto rendimiento	150
Fig. 56 Artistas cuyo facturación media está por encima de los 1.000,00 € que mantienen relaciones estables con galerías	151
Fig. 57 Porcentaje de ingresos por actividad artística en artistas con facturación media está por encima de los 1.000,00 €	152
Fig. 58 Porcentaje de artistas que mantienen relaciones estables con galerías o marchantes	154
Fig. 59 Porcentaje de artistas que mantienen relaciones estables con galerías o marchantes y están sujetos a contrato escrito con galerías o marchantes desde 2008	155
Fig. 60 Tipos de contratos que establecen galerías o marchantes con artistas	156
Fig. 61 Formas de retribuir a los artistas por ventas en galería	156
Fig. 62 Reparto entre artista y galería en las tareas de comunicación y difusión	157
Fig. 63 Reparto entre artista y galería en las tareas de maquetación y producción de catálogos e invitaciones	158
Fig. 64 Reparto entre artista y galería en las tareas de producción de la obra, tanto original como múltiple	158
Fig. 65 Reparto entre artista y galería en las tareas de embalaje y envío de la obra vendida	159
Fig. 66 Reparto entre artista y galería en las tareas de facturación al cliente	160
Fig. 67 Reparto entre artista y galería en las tareas de importación y exportación de obras.	161
Fig. 68 Reparto entre artista y galería en las tareas de gestión de derechos de participación, reproducción y autor	162
Fig. 69 Gestión de canales de comunicación online	163

Fig. 70 Comparativa sobre la gestión de canales de comunicación online entre artistas menores y mayores de 40 años	164
Fig. 71 Apreciación de los artistas sobre su actual situación respecto del mercado	166
Fig. 72 ANDALUCÍA Porcentaje de artistas	171
Fig. 73 ANDALUCÍA Nivel de formación artística y porcentaje de artistas con estudios en el extranjero	172
Fig. 74 ANDALUCÍA Artistas vinculados a asociaciones profesionales	173
Fig. 75 ANDALUCÍA Nivel de ingresos anuales totales	174
Fig. 76 ANDALUCÍA Porcentaje de ingresos por actividades artísticas	174
Fig. 77 ANDALUCÍA Años de dedicación	175
Fig. 78 ANDALUCÍA Situación fiscal	176
Fig. 79 ANDALUCÍA Artistas que han expuesto y que han vendido obra	176
Fig. 80 ANDALUCÍA Precio medio de venta	177
Fig. 81 ANDALUCÍA Artistas que mantienen relación estable con galerías	178
Fig. 82 ANDALUCÍA Artistas con facturación media superior a 1.000,00 € y relación estable con galerías	179
Fig. 83 ANDALUCÍA Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	179
Fig. 84 VALENCIA Porcentaje de artistas	180
Fig. 85 VALENCIA Artistas vinculados a asociaciones profesionales	182
Fig. 86 VALENCIA Nivel de ingresos anuales totales	182
Fig. 87 VALENCIA Porcentaje de ingresos por actividades artísticas	183
Fig. 88 VALENCIA Situación fiscal	183
Fig. 89 VALENCIA Porcentaje de artistas que han expuesto en los últimos dos años	184
Fig. 90 VALENCIA Precio medio de venta	185
Fig. 91 VALENCIA Artistas que mantienen relación estable con galerías, y relación contractual con ellas.	186
Fig. 92 VALENCIA Artistas con facturación media superior a 1.000,00€ y relación estable con galerías	186
Fig. 93 VALENCIA Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	187
Fig. 94 CASTILLA Y LEÓN Porcentaje de artistas	188
Fig. 95 CASTILLA Y LEÓN Artistas y género	189
Fig. 96 CASTILLA Y LEÓN Nivel de formación artística y porcentaje de artistas con estudios en el extranjero	189
Fig. 97 CASTILLA Y LEÓN Artistas vinculados a asociaciones profesionales	190
Fig. 98 CASTILLA Y LEÓN Nivel de ingresos anuales totales	190
Fig. 99 CASTILLA Y LEÓN Porcentaje de ingresos por actividades artísticas	191
Fig. 100 CASTILLA Y LEÓN Situación fiscal	191
Fig. 101 CASTILLA Y LEÓN Artistas que han expuesto en los últimos dos años	192
Fig. 102 CASTILLA Y LEÓN Precio medio de venta	192
Fig. 103 CASTILLA Y LEÓN Artistas que mantienen relación estable con galerías	193
Fig. 104 CASTILLA Y LEÓN Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	193
Fig. 105 EXTREMADURA Porcentaje de artistas	194
Fig. 106 EXTREMADURA Relación entre género y rangos de edad	194

Fig. 107 EXTREMADURA Nivel de formación artística y porcentaje de artistas con estudios en el extranjero	195
Fig. 108 EXTREMADURA Artistas vinculados a asociaciones profesionales	195
Fig. 109 EXTREMADURA Situación fiscal	196
Fig. 110 EXTREMADURA Nivel de ingresos anuales totales	196
Fig. 111 EXTREMADURA Artistas que han expuesto y que han vendido obra en los últimos dos años	197
Fig. 112 EXTREMADURA Precio medio de venta	198
Fig. 113 EXTREMADURA Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	198
Fig. 114 CANARIAS Porcentaje de artistas	200
Fig. 115 CANARIAS Rangos de edad	200
Fig. 116 CANARIAS Nivel de ingresos anuales totales	201
Fig. 117 CANARIAS Situación fiscal	201
Fig. 118 CANARIAS Artistas que mantienen relación estable con galerías y tipo de contrato	202
Fig. 119 CANARIAS Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	202
Fig. 120 CATALUÑA Porcentaje de artistas	203
Fig. 121 CATALUÑA Artistas y género	205
Fig. 122 CATALUÑA Rangos de edad	205
Fig. 123 CATALUÑA Formación artística	206
Fig. 124 CATALUÑA Artistas vinculados a asociaciones profesionales	207
Fig. 125 CATALUÑA Nivel de ingresos anuales totales	207
Fig. 126 CATALUÑA Porcentaje de ingresos por actividades artísticas	208
Fig. 127 CATALUÑA Años de cotización a la Seguridad Social	208
Fig. 128 CATALUÑA Situación fiscal	209
Fig. 129 CATALUÑA Artistas que han expuesto y que han vendido obra en los dos últimos años	209
Fig. 130 CATALUÑA Precio medio de venta	210
Fig. 131 CATALUÑA Artistas que mantienen relaciones estables con galerías y tipo de contrato	211
Fig. 132 CATALUÑA Artistas con facturación media superior a 1.000,00 € y relación estable con galerías	212
Fig. 133 CATALUÑA Apreciación de los artistas sobre la evolución de la venta de su obra en galerías desde 2008	212
Fig. 134 CATALUÑA Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	213
Fig. 135 MADRID Porcentaje de artistas	215
Fig. 136 MADRID Artistas y género	216
Fig. 137 MADRID Nivel de formación artística y porcentaje de artistas con estudios en el extranjero	216
Fig. 138 MADRID Artistas vinculados a asociaciones profesionales	217
Fig. 139 MADRID Nivel de ingresos anuales totales	218
Fig. 140 Porcentaje de ingresos por actividades artísticas	218
Fig. 141 MADRID Situación fiscal y pago de la cuota a la Seguridad Social	219
Fig. 142 MADRID Años de cotización a la Seguridad Social	219

Fig. 143 MADRID Artistas que han expuesto y han vendido obra en los dos últimos años	220
Fig. 144 MADRID Precio medio de venta	221
Fig. 145 MADRID Artistas que mantienen relaciones estables con galerías, y tipo de contrato	221
Fig. 146 MADRD Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado	222
Fig. 147 MUJERES Artistas y género. Relación entre género y rangos de edad	227
Fig. 148 MUJERES Porcentaje de artistas españolas residiendo en el extranjero	228
Fig. 149 MUJERES Formación artística, relación entre géneros	229
Fig. 150 MUJERES Pertenencia a colectivos artísticos, relación entre géneros	230
Fig. 151 MUJERES Vinculación con asociaciones profesionales, relación entre géneros	230
Fig. 152 MUJERES Vinculación con entidades de gestión de derechos, relación entre géneros	231
Fig. 153 MUJERES Fórmulas de residencia, relación entre géneros	232
Fig. 154 MUJERES Porcentaje de gastos comunes soportados, relación entre géneros	233
Fig. 155 MUJERES Vivienda en propiedad, relación entre géneros	233
Fig. 156 MUJERES Artistas que han sufragado su vivienda con ingresos procedentes de la actividad artística, relación entre géneros	234
Fig. 157 MUJERES Nivel de ingresos anuales totales, relación entre géneros	235
Fig. 158 MUJERES Porcentaje de ingresos por actividades artísticas, relación entre géneros	236
Fig. 159 MUJERES Número de años dedicados a la actividad artística, relación entre géneros	236
Fig. 160 MUJERES Años cotizados a la Seguridad Social, relación entre géneros	237
Fig. 161 MUJERES Situación fiscal, relación entre géneros	237
Fig. 162 MUJERES Artistas que pueden cubrir la cuota de la seguridad social con sus ingresos, relación entre géneros	238
Fig. 163 MUJERES Artistas que han expuesto en los dos últimos años, relación entre géneros	238
Fig. 164 MUJERES Precio medio de venta, relación entre géneros	239
Fig. 165 MUJERES Artistas que mantienen relación estable con galerías, relación entre géneros	239
Fig. 166 MUJERES Tipo de contratos con galerías, relación entre géneros	240
Fig. 167 MUJERES Apreciación de los artistas sobre su situación actual respecto del mercado, relación entre géneros	241
Fig. 168 RESILIENCIA Rangos de edad	250
Fig. 169 RESILIENCIA Años cotizados a la Seguridad Social	251
Fig. 170 RESILIENCIA Situación fiscal	251
Fig. 171 RESILIENCIA Artistas vinculados a asociaciones profesionales	252
Fig. 172 RESILIENCIA Porcentaje de ingresos por actividades artísticas	253
Fig. 173 RESILIENCIA Ingresos anuales totales	253
Fig. 174 RESILIENCIA Artistas que han expuesto y han vendido obra en los últimos dos años	254
Fig. 175 RESILIENCIA Artistas que mantienen relaciones estables con galerías	254
Fig. 177 RESILIENCIA Apreciación de los artistas sobre la evolución de la venta de su obra en galerías desde 2008	255
Fig. 178 RESILIENCIA Gestión de canales de comunicación online	256
Fig. 178 RESILIENCIA Origen de los ingresos por venta de obra	257

Fig. 179 RESILIENCIA Apreciación de los artistas mayores de 40 años sobre su situación actual respecto del mercado

258



11.- ANEXOS

1. Congreso de los Diputados (7 Junio, 2018). *Informe de la subcomisión para la elaboración de un estatuto del artista.*
2. Unión_AC Unión de Artistas Contemporáneos de España (2017 a). *Estatuto del artista visual. Resumen de propuestas.* Inédito.
3. Unión_AC Unión de Artistas Contemporáneos de España (2017 b). *Resumen de la Intervención de Isidro López-Aparicio en la Subcomisión del Congreso de los Diputados para elaborar el Estatuto del Artista y borrador de propuestas en relación con el Estatuto del Artista.* Inédito.
4. Ejemplo de entrevista como estudio de caso.
5. Tabla de Fisher, Arkin y Colton.
6. La encuesta.