

ACTIVIDAD ARTÍSTICA Y PRECARIEDAD: LA SITUACIÓN ECONÓMICA DE LOS/LAS ARTISTAS EN ESPAÑA A PARTIR DE UN ESTUDIO GLOBAL

AUTORES:

Marta Pérez Ibáñez, Universidad Nebrija – mperezi@nebrija.es

Isidro López-Aparicio, Universidad de Granada – isidro@ugr.es

MODALIDAD DE PARTICIPACIÓN:

Ponencia con relator

RESUMEN

Este artículo parte de la necesidad de contextualizar la actividad profesional de los artistas plásticos y visuales en España, dentro de las actuales circunstancias económicas, sociales y laborales que afectan a este sector. Es el resultado de un proyecto de investigación interdisciplinar que trata a su vez de responder a la compleja problemática que se deriva de ello, no sólo en cuanto a la propia consideración de artista profesional, sino en la ausencia de censos específicos que permitan contabilizar y analizar las circunstancias de este sector laboral. Para ello, tras una revisión exhaustiva del concepto de artista profesional, la primera parte delimita el lugar que éste ocupa en el contexto laboral del sistema español del arte, y qué relación existe entre su actividad profesional y su desempeño económico. En la segunda parte, analizando los indicadores económicos y laborales existentes en nuestro país y en la Unión Europea, proponemos una primera cuantificación de artistas plásticos y visuales españoles a nivel profesional, un dato inexistente y altamente demandado por el sector. Por último, enumeramos algunos de los datos más significativos aportados por esta investigación sobre la situación económica actual del sector, cuyos resultados nos reafirman en nuestra hipótesis sobre la precariedad del trabajo artístico, y en la necesidad de conocer en mayor profundidad las demandas, necesidades y capacidades de los artistas en el actual contexto social, económico y cultural español.

PALABRAS CLAVE

Artistas, actividad profesional, crisis, economía, precariedad, mercado del arte.

ARTISTIC ACTIVITY AND PRECARIOUS WORK IN SPAIN. PROFESSIONAL ARTISTS: DEFINITION, CONTEXT AND SOCIAL ISSUES

ABSTRACT

This paper rises from the need to contextualize the professional activity of plastic and visual artists in Spain, within the current economic, social and labor circumstances that affect this sector. It is the result of an interdisciplinary research project that in turn tries to respond to

the complex problems that arise from it, not only in terms of the professional artist's own consideration, but in the absence of specific censuses that allow accounting and analyzing the circumstances of this labor sector. For this purpose, after a thorough review of the concept of professional artist, the first part defines the place he/she occupies in the labor context of the Spanish art system, and what relationship exists between their professional activity and their economic performance. In the second part, after analyzing the economic and labor indicators existing in our country and in the European Union, we propose a first quantification of Spanish plastic and visual artists at a professional level, a nonexistent data, highly demanded by the sector. Finally, we list some of the most significant data provided by this research on the current economic situation of the sector, whose results reaffirm our hypothesis about the precariousness of artistic work, and the need to know in greater depth the demands, needs and capabilities of artists in the current Spanish social, economic and cultural context.

KEY WORDS

Artists, professional activity, crisis, economy, precariousness, art market.

TEXTO

1.- Introducción

En términos globales, la actual situación laboral de los trabajadores culturales presenta claros signos de precariedad (Doellgast et al, 2018; Rowan, 2017; Cuenca, 2016; Throsby, 2010; Du Gay & Pryke, 2002), y especialmente en el caso de los artistas plásticos y visuales (Bille, 2012; Abbing, 2002; Menger, 2001; Klamer, 1996), con altos niveles de autoempleo, baja retribución, inestabilidad, poca tasa de afiliación a los sistemas de seguridad social de los distintos países. Se trata de un sector que en los últimos años y debido a la creciente crisis económica global que está afectando 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 (Lena & Lindemann, 2014; Steiner & Schneider, 2013) y una visión positiva de su trabajo, a pesar de la precariedad. En algunos países, como es el caso de España y como veremos a continuación, la ausencia de un reconocimiento institucional de la figura profesional del artista o de un estatuto que regule su actividad, la ausencia además 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, un estudio que permita aventurar modos de actuación y optimización de recursos a medio y largo plazo. Así, nuestra investigación se ha planteado como una forma directa de conocer dicha situación desde el análisis de la figura del artista plástico y visual en el contexto laboral español. Para ello, la investigación realizada sobre la actividad económica de este sector (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017) es una fuente primaria fundamental para conocer no sólo la realidad actual de los creadores en nuestro país, sino la evolución que sus relaciones con el resto de agentes del sistema y del

mercado del arte han sufrido en los últimos años de resultados de la actual crisis económica, y cómo ésta ha afectado a su situación económica y laboral.

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 2008¹. Si bien la economía del país puede dar visos de cierta recuperación en aspectos concretos, las condiciones laborales y económicas de los trabajadores han sufrido un menoscabo estructural con claros indicios de permanencia, haciendo que la precariedad se convierta en la tónica general. Dicha precariedad 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, y 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 (Rowan, 2017; Towse, 2003; Gielen, 2014, 2017; Taberner, 2014). 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. Las nuevas formas de producción, el complejo network en el que el artista ejerce su actividad, 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 a pesar de su baja rentabilidad (Monereo, 2011), lo que nos recuerda de nuevo aquel concepto de "biotopo artístico" que llevó Pascal Gielen al congreso PrekariArt en Enero de 2018², cuyas dinámicas, dependencias, networks, necesidades y demandas, quejas y satisfacciones respecto de su (precaria) situación son equiparables a las desveladas por nuestra investigación en España. Como veremos en los resultados de nuestro estudio y de otros estudios similares, tanto nacionales como internacionales, la situación fiscal mayoritaria de los artistas es la de trabajadores autónomos discontinuos, dependientes de sus inestables ingresos para poder tributar, y con la consiguiente inseguridad laboral de cara al futuro. Esta

¹ 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. Entre otras, la Dra. Clare McAndrew en su informe de 2012 sobre el mercado español del arte (McAndrew, 2012:11), 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.

² I 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*.

caracterización del sector en su precariedad nos ha ayudado a contextualizar la realidad del artista profesional en España a fin de conocer su situación económica.

2.- La definición de “artista profesional” en el contexto español. Aspectos laborales y económicos de la profesión de artista

A diferencia de otros sectores en los que los registros oficiales, las fuentes sindicales o los colegios profesionales permiten tener un censo de los trabajadores en una actividad específica, en el caso de los artistas esto no existe. Y una de las causas fundamentales radica en la dificultad para definir al artista profesional de una forma ajustada a la realidad del contexto y que sea inclusiva a las distintas formas de desarrollo artístico. La escasez de datos, o poco sustentados, sobre el sector parte de esta falta de concreción para definir a la población de estudio, y de ahí la importancia que esta investigación supone para generar unas bases sólidas, inexistentes previamente en nuestro sector. Definir el concepto de “artista” es, por tanto, 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 su definición responda a la realidad profesional y económica del ecosistema del arte 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 & 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.

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, la categorización de Frey y Pommerehne (1989) 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. Similar concepción del perfil de artista profesional estaba ya en los textos de Becker (1982), que concebía al artista como la fuerza de trabajo profesionalizada e integrada en el sistema, al que abastecería no sólo de la producción

artística 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 se considera y es considerado por otros como tal, al mismo nivel de profesionales de otras disciplinas. Aspectos como la formación, experiencia y capacidades, el grado de desarrollo económico y social y el reconocimiento del papel de la cultura y la creación en dicho desarrollo, permitirían adscribir al individuo en 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, 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 por la propia definición de “trabajo artístico”, que a menudo incluye actividades mixtas o de sectores distintos e incluso excluyentes, y puede ofrecer 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 que encontramos en nuestro país, ante la heterogeneidad de paradigmas utilizados en los distintos registros profesionales y fiscales existentes. 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 dificultades³. Bille (2012) considera al artista según su formación, trabajo y producción en 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 industrias⁴, 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, existe una cierta costumbre de asimilar trabajos artísticos con trabajos artesanales, siendo ambos creativos pero con implicaciones muy distintas (Varbanova, 2017).

- 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 de referencia. Inevitablemente hemos de mencionar a Richard Florida 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 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. Existe un elemento que, en las últimas décadas, se ha destacado de forma significativa (Alexander y Bowler, 2014): 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

³ 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.

⁴ 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.

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 (1989), 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. 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 diferentes culturas.

A nivel asociativo, las asociaciones profesionales 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 web no sólo diez criterios (desde la formación y producción hasta la comercialización o el reconocimiento institucional), de los que el posible asociado debe cumplir al menos tres, sino una definición concreta del concepto de artista profesional, en línea con lo que venimos exponiendo:

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 web ⁵:

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 (formación reglada en Bellas Artes o Artes Aplicadas, docencia, actividad expositiva, premios, pertenencia a academias o asociaciones artísticas, reconocimiento por críticos o curadores, etc.).

⁵ 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.

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, cuanto mayor es su implicación, más posible resulta que se le identifique socialmente como tal o que el propio individuo se considere artista, y menos margen de ambigüedad existe. Aunque el hecho de considerarse como artista profesional no garantiza en absoluto una mejor situación laboral ni económica (Steiner & Schneider, 2013), la autoafirmación como artista proporciona a menudo no sólo satisfacción profesional sino satisfacción personal respecto a la propia actividad desarrollada.

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 económicos, sino de aspectos que conforman su relación con el entorno y la sociedad. 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, 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: tanto la creación como la actividad expositiva y a la relación con el mercado del arte. La aproximación a los artistas a través de los centros expositivos, los agentes del mercado, instituciones, 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: aunque no podemos centrarnos solamente en aquellos artistas que viven de la producción artística, ni tampoco de quienes perciben ingresos esporádicos por la obra que producen y comercializan, ni 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, agrupadas en la Unión de Artistas Contemporáneos Unión_AC, así como otros estamentos profesionales del sector, medios de comunicación especializados y los propios artistas, han sido una herramienta importante de comunicación y captación de artistas para nuestra investigación, 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.

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 censos o de datos concretos que nos permitan no sólo identificar ese concepto de “artista” al que nos hemos referido, sino analizar su actividad y sus circunstancias.

Como hemos podido comprobar en nuestra investigación (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017:43 y ss.), 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 no se consideran a sí mismos como artistas profesionales (Karttunen, 1998; Lena & 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 sino en prácticamente la totalidad de los estudios que, tanto a nivel local en nuestro país (Aliaga y Navarrete, 2017; Echevarría, Galarraga y Rocca, 2013; Artimetría, 2010 y 2002) como a nivel internacional (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 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.

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, además de los datos que ofrece la Internacional Standard Classification of Occupations ISCO-88 de Eurostat. Pero no existe un criterio uniforme que permita delimitar al sector de la creación de artes plásticas y visuales y analizar su actividad profesional y económica a través de estos registros, como veremos más adelante, por lo que los datos que aportan nos resultan relativamente útiles. No obstante, todos ellos se han tenido en cuenta para nuestro estudio.

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 2017⁶ se solicitó a ambas instituciones a través del Portal de Transparencia información sobre el número de

⁶ 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.

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 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 de este sector.

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 cuantificación⁷.

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 por una parte con la literatura existente ya mencionada (McAndrew, 2014 y 2017; Eurostat, 2016, AAVC 2006)⁸,

⁷ 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 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.

⁸ 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 recientes conversaciones con la Dra. McAndrew 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

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 Empleo⁹), así como las bases de datos de las numerosas asociaciones profesionales de artistas existentes en todo nuestro territorio, y diversas plataformas online de registro de artistas en activo. Todo ello nos ha llevado a determinar que el número total de artistas plásticos y visuales profesionales y 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, pero también somos conscientes de la necesidad de aportar una cifra rigurosa sobre la que construir los datos del sector. 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.

4.- Metodología

La observación sistemática que hemos podido realizar desde dentro del sistema durante los últimos años (Neuman, 1994; Grinell, 1997), el papel que agente de este sector desempeña en las relaciones que sostienen la actividad artística en nuestro país, y la evolución que hemos constatado durante la última década, nos ha permitido apreciar cómo, en la actual situación socioeconómica que atraviesa nuestro país, el artista adopta un nuevo rol vinculado a todos los agentes del sistema al que pertenece y que condiciona, adoptando una dimensión diferente que necesita ser analizada. Para ello, diseñamos un plan de acción que sirvió de guía a lo largo de las diferentes fases en las que consistió. La revisión de la literatura y los estudios sobre este sector llevados a cabo recientemente en otros países nos dieron un primer contacto con la situación general, que debería ser avalada con un proceso de investigación basado en datos proporcionados por los propios artistas en una encuesta, fuente fundamental de esta investigación (Yapu, 2016).

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.

⁹ 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.

Tomamos como base la cuantificación anteriormente descrita que se basaba tanto en el análisis de la literatura existente (McAndrew, 2012, 2014 y 2017; Eurostat, 2016; AAVC, 2006), como en el estudio en profundidad de aquellos registros que en nuestro país incluyen artistas para su actividad tributaria (Agencia Tributaria, Social Seguridad, Instituto Nacional de Empleo), así como las bases de datos de las numerosas asociaciones profesionales de artistas existentes en todo nuestro territorio, lo que nos llevó a determinar un número total de artistas plásticos y visuales activos en nuestro país alrededor de los 25.000 individuos. Si consideramos estos datos como el tamaño de nuestra población, y basados en la tabla de Arkin y Colton (1962), utilizando un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3%, el tamaño de nuestra muestra no debía ser inferior a 1,064 individuos.

Para obtener los datos, después de haber definido las preguntas de investigación que esperamos resolver en nuestro estudio, y una vez presentadas las hipótesis correspondientes, se realizó una encuesta exhaustiva de 42 preguntas divididas en tres grandes grupos, "Sobre el artista", "Sobre la economía del artista" y "Sobre la relación del artista con el mercado". Tras un período de prueba y evaluación de la encuesta con diferentes profesionales del sector, iniciamos el período de recolección de datos entre mayo y septiembre de 2016, período en el cual se esperaba obtener la muestra previamente descrita. La muestra final excedió esta cantidad, llegando a recopilar datos de 1,164 artistas. De ellos, el 5,3% se excluyeron de este estudio, bien por incoherencia o errores en los datos proporcionados, o porque no completaron la encuesta por completo. El 94,7% restante, un total de 1.105 individuos, resultó ser la muestra final en la que se basó nuestro estudio. Así, según la mencionada tabla de 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.

Respecto al grado de control interno que aplicaríamos como estrategia de investigación (Castro y Gutiérrez, 2016: 79), optamos por un diseño de investigación selectivo a partir de las diferentes decisiones que se tomarían en el proceso, algunas de ellas ya mencionadas: operación de variables, establecimiento de la muestra, condiciones y período de recolección de datos, etc. La modalidad selectiva ejerce un control promedio sobre la situación, tiende a estudiar los datos y fenómenos bajo su presentación natural y no a manipular intencionalmente los niveles de la variable independiente, estudiando los sujetos de acuerdo a cómo reaccionan a las diferentes variables. El diseño selectivo nos permitió describir la realidad de nuestro sector de estudio a partir de los datos obtenidos, identificar las regularidades en esos datos y predicciones de riesgo o relaciones causales donde una o más variables podrían considerarse antecedentes de otros, como en efecto ocurrieron.

5.- Principales resultados

La proporción entre hombres y mujeres participantes en el estudio es muy similar, con un 48% de hombres y un 52% de mujeres. Las edades de los encuestados también son variadas, con el grupo más numeroso de más de la mitad entre los 30 y los 60 años, pero con menores de 20 y mayores de 70 también. Igualmente, la distribución por comunidades autónomas responde a

la población en cada una de ellas, con 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. En el rango de edad, 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 (Fig. 1).

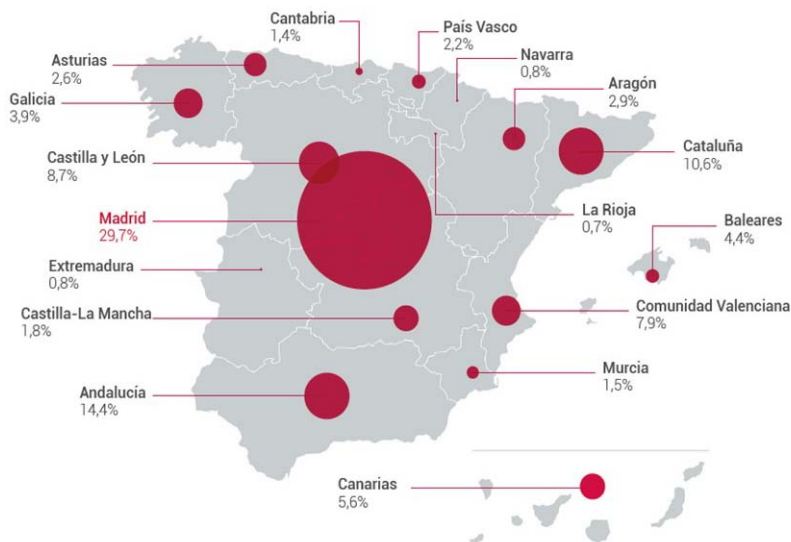


Fig. 1

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. Además, 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. 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 (Fig. 2).

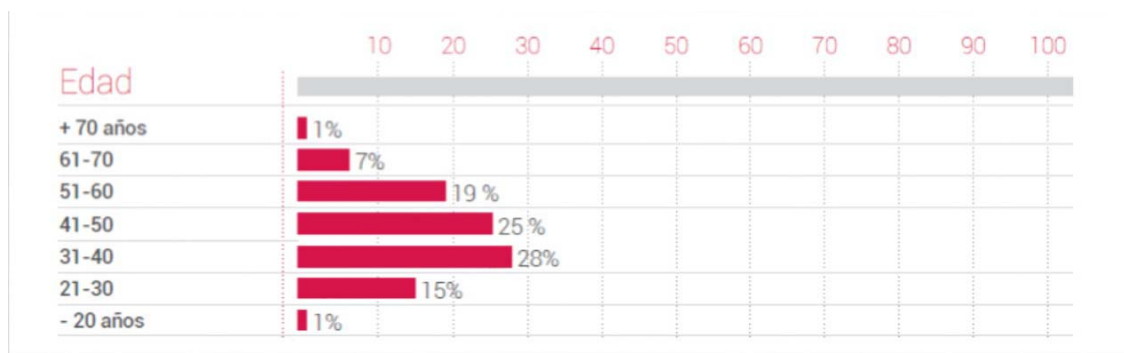


Fig. 2

Los datos sobre la formación artística de los encuestados permiten distinguir hasta qué punto la formación superior se ha establecido en nuestro país como deseable por los artistas. Más de la mitad de los participantes en nuestro estudio han realizado estudios superiores de Bellas Artes, incluyendo casi un 10% de doctores (Fig. 4). Igualmente, un 39'7% declara haber realizado estudios en el extranjero.

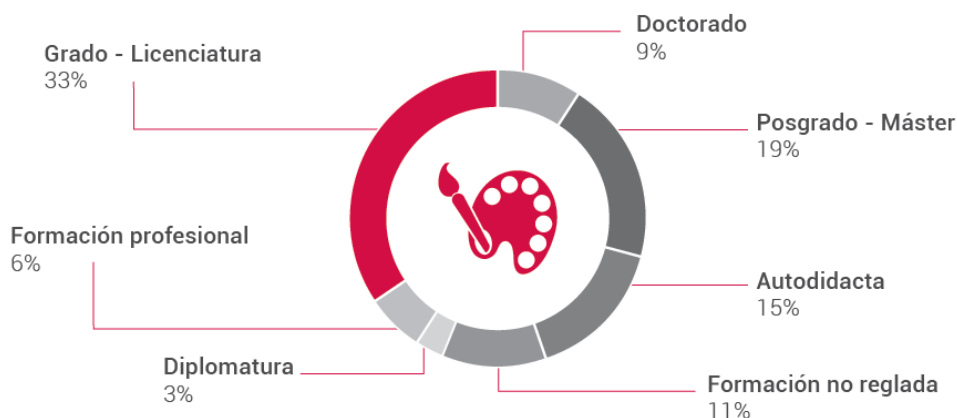


Fig. 4

Como hemos indicado, la profesionalización de los artistas pasa, a menudo, por la vinculación a asociaciones profesionales y a las actividades desarrolladas por ellas. En nuestro estudio, el 39% declara estar asociado, mientras que otro 20% lo ha estado con anterioridad, lo que implica que más de la mitad ha estado vinculado a este tipo de estructuras en algún momento de su carrera artística (fig. 5)



Fig. 5

La precariedad del trabajo de los artistas en España queda constatada en nuestro estudio: casi la mitad de los encuestados (46'9%) 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 (Fig. 6), el umbral del salario mínimo interprofesional.

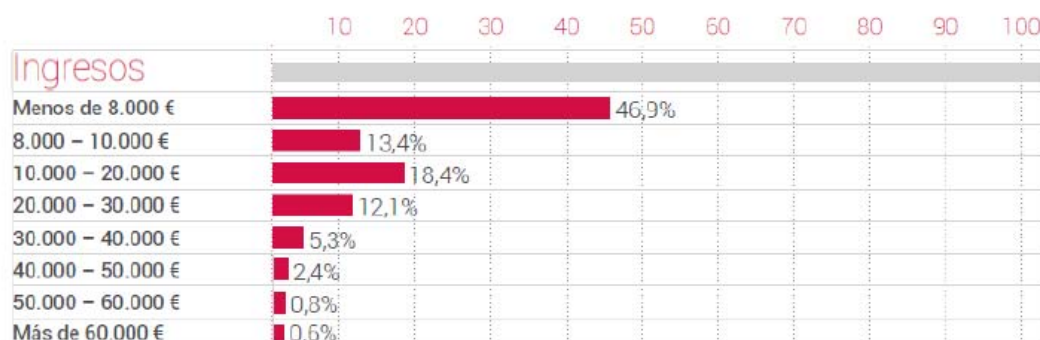


FIG. 6

A lo anterior se une otro hecho característico de la profesión: para el 63,8%, los ingresos procedentes de actividades artísticas representan menos del 20%, y (Fig. 7) un porcentaje muy reducido de los artistas encuestados, apenas el 15%, declara mantenerse exclusiva o casi exclusivamente de su actividad como creadores. Por ello, se mantiene la dependencia económica de su pareja o de otras personas: más del 55% declaran que sólo pueden cubrir hasta el 40% de los gastos comunes de la unidad familiar.

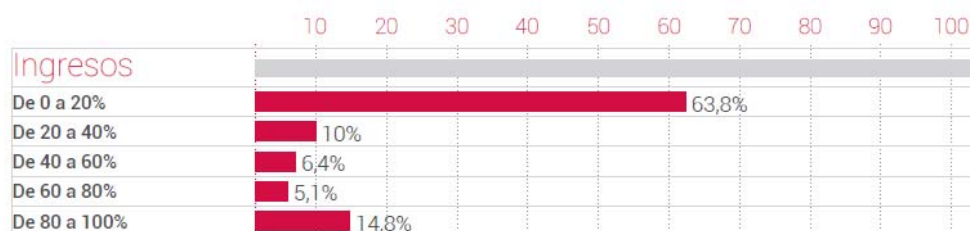


Fig. 7

La situación fiscal de los encuestados también ha aportado datos significativos, que ya esperábamos, como hemos indicado anteriormente. Casi un tercio de los participantes en el estudio se declara trabajador autónomo, mientras que casi otro tercio figura como desempleado (fig. 8). La particularidad en ambos casos, como demuestran los detalles aportados por los propios artistas en nuestra encuesta, es que los autónomos no pueden hacer frente de forma continua a las cuotas de la Seguridad Social, sino solamente en aquellos meses en los que han tenido ingresos que les han obligado a darse de alta, tanto en la Seguridad Social como en la Agencia Tributaria, para poder facturar. En la mayoría de los casos, tras este periodo de ingresos, facturación, alta y cotización, vuelven a darse de baja, simultaneando así la condición de trabajador autónomo con la de desempleado.

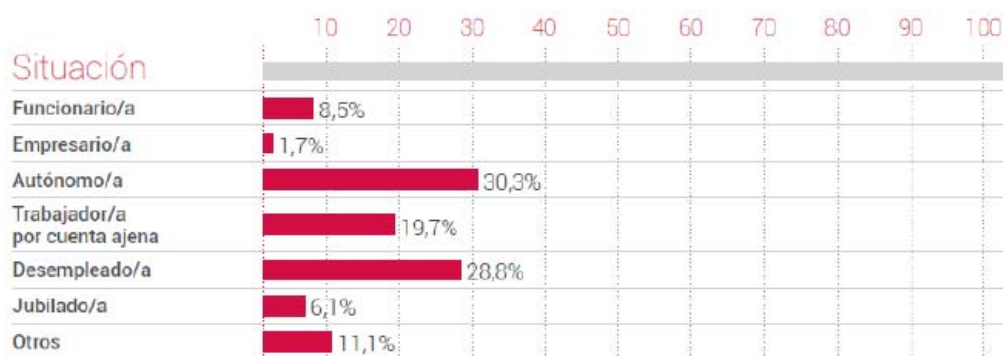


Fig. 8

Además, los datos de años de cotización son, en cualquier caso muy bajos: más del 83% ha cotizado por un periodo inferior a 5 años (fig. 9). De ahí nuestra inquietud ante la dificultad de los artistas de cotizar el mínimo de 35 años de trabajo para poder beneficiarse de un subsidio de jubilación, muy difícil en estas circunstancias.

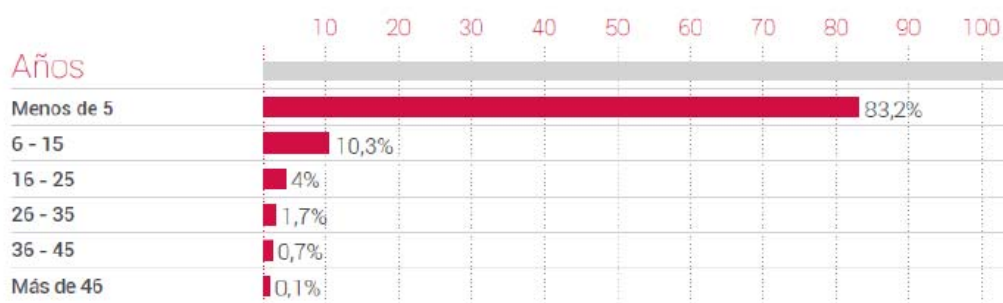


Fig. 9

En los últimos años, es importante destacar que la mayor parte de los artistas están en activo: han participado mayoritariamente en exposiciones (el 84% del total de encuestados), han vendido obra en un porcentaje importante (el 59%), aunque el valor unitario es relativamente bajo (el 60% venden su obra por menos de 500 euros de precio medio) (figs. 10 y 11).

Porcentaje de artistas que han expuesto en los últimos dos años

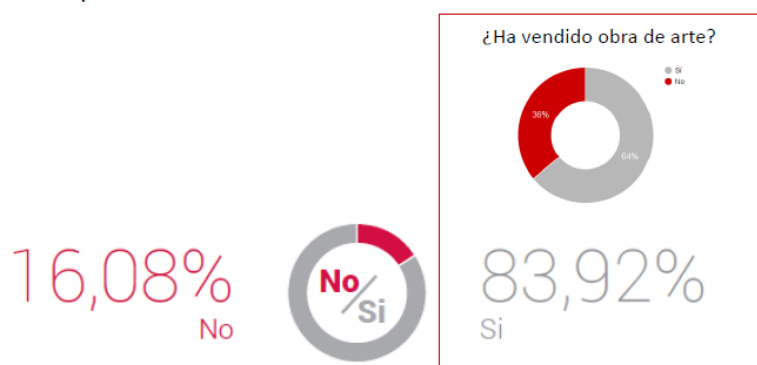


Fig. 10

Precio medio de las obras vendidas

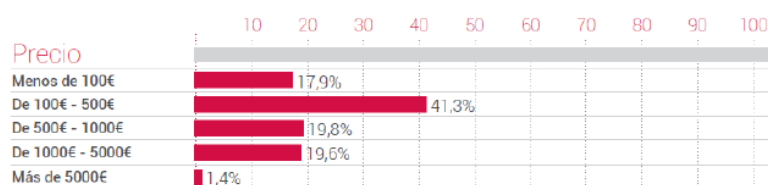


Fig. 11

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. 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. (fig. 12). Esas relaciones estables están sujetas por lo general en acuerdos verbales (83%), por lo que la relación que se mantiene está fundamentada en la confianza mutua, lo que hace innecesaria la firma de un contrato.



Fig. 12

La gran mayoría de los artistas encuestados, el 98,7%, 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 entorpece mantener una cierta periodicidad en sus ingresos.

Por el contrario, los artistas que declaran vivir de su profesión, es decir, quienes afirman que perciben por la actividad artística entre el 80 y el 100% de sus ingresos, presentan unas determinadas características: tienen una edad entre 30-50 años (el 53% de los entrevistados), son mayoritariamente hombres (el 63%), son por lo general pintores (el 63%), viven en pareja sin hijos (el 46%), siendo una importante fuente de ingresos familiares (el 73% de los artistas cubren más del 40% de los ingresos familiares), son autónomos (en el 66% de los casos) y llevan más de 15 años de profesión (el 58%). Sobre todo, lo que caracteriza a este grupo de artistas es que están mayoritariamente vinculados a galerías de arte: el 64% de este grupo mantiene relaciones estables con galerías.

Así, la gran mayoría de artistas que no puede vivir directamente de su actividad creativa busca formas alternativas de conseguir fuentes de ingresos. Incluso dentro de los ingresos derivados de la producción artística, los procedentes de la venta de la obra de arte han dejado de ser prioritarios, manteniéndose ahora en primer lugar la docencia artística, junto a actividades de comunicación o comisariado (fig. 13).

Retribución por distintas actividades artísticas

La venta de su propia obra o producción artística

La venta de obras de otros artistas

Enseñanzas artísticas

Actividades relacionadas con diseño, comunicación, crítica de arte, comisariado de exposiciones, etc.

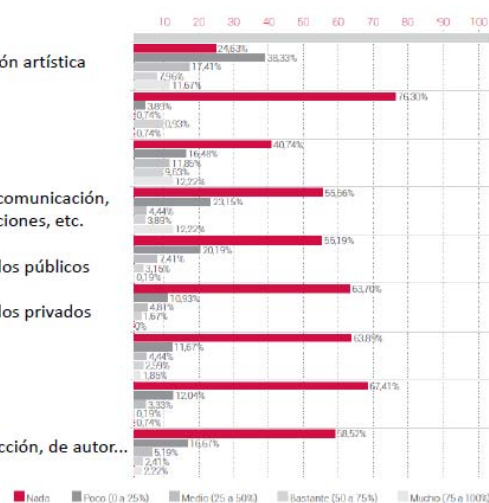
Premios, becas, subvenciones de fondos públicos

Premios, becas, subvenciones de fondos privados

Honorarios de artista

Pago por producción de obra

Derecho de participación, de reproducción, de autor...



A pesar de que, como hemos visto, la crisis de nuestro mercado ha afectado también seriamente a las galerías de arte, los artistas aprecian mayoritariamente 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 al margen del mercado, y un 8,3% mantiene relaciones esporádicas con galerías y marchantes (fig. 14).

La apreciación de los/las artistas sobre su situación, en relación con el mercado

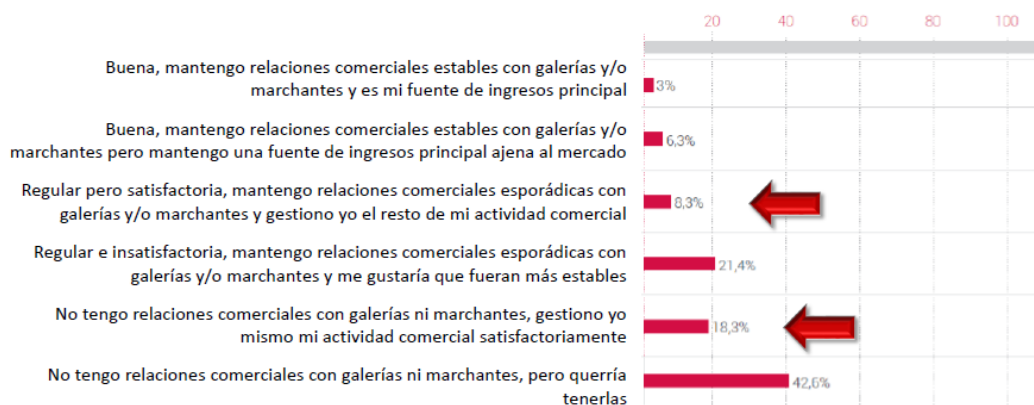


Fig. 14

5.- Conclusiones. Repercusión de nuestro estudio

La profusión de datos aportados por los artistas consultados al dar a conocer su situación, manifiesta tanto la necesidad existente en la comunidad artística por contribuir a una investigación de estas características como su compromiso con su práctica profesional. Las características de los datos obtenidos, su riqueza y rigor, contrastados con el contexto y analizados con criterios profesionales, permiten que desde esta investigación se trace una visión realista y concreta de este sector en la actualidad en España.

Las circunstancias laborales de los artistas participantes en nuestro estudio dejan claro que su actividad dejan claro la precariedad en el desempeño económico de su actividad profesional: 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 inestable 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 dignos del mayor reconocimiento.

Además, nuestra investigación permite evidenciar que, aunque reducido, existe un grupo de artistas que puede vivir de su actividad creativa, que mantiene relaciones estables con el mercado del arte, que incluso mantiene una actividad expositiva a nivel internacional, que han conseguido un reconocimiento por parte de instituciones, críticos, comisarios y coleccionistas. En algunos casos, se trata de artistas que han pasado por un momento crítico en los años posteriores al inicio de la crisis, un grupo de artistas resilientes que han conseguido mantenerse con el rendimiento de su trabajo y suponen un importante activo en el arte español contemporáneo. Algunos de estos artistas conservan un espíritu crítico respecto de la situación general del mercado y de la suya propia, no se consideran plenamente satisfechos pero 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 aquellos artistas ajenos al mercado de las galerías de arte. El hecho de que, a pesar de la crisis y de la reducción en las ventas, los artistas sigan queriendo establecer vínculos con galerías se apoya, a nuestro parecer, en el hecho de que el artista español percibe que quienes mantienen dichos vínculos viven una situación económica y profesional más positiva que los artistas ajenos a las galerías. Lo que en principio consideramos como una paradoja, se nos mostró después como algo coherente, una vez que evaluamos la situación del grupo anteriormente mencionado de artistas con mayores ingresos y situación más desahogada, que en su mayoría trabajan de forma estable con determinadas galerías.

Asimismo, hemos podido determinar un perfil de artista nuevo, propio de las actuales circunstancias que plantea el mercado, capaz de autogestionar su carrera de forma independiente pero con capacidad y voluntad de establecer vínculos con galerías en determinadas situaciones y circunstancias. Es un artista que define y gestiona su imagen de marca, sus herramientas de comunicación y difusión e incluso sus propios canales de venta, socialmente activo offline y online, abierto a la movilidad e interesado por la formación y el desarrollo profesional internacional. En definitiva, un artista del siglo XXI que está llamado a sentar las bases del sistema del arte del futuro próximo, que ya se ha convertido en un agente más a tener en cuenta, un agente con capacidad de prescribir y de definir nuevas estrategias.

El proyecto de investigación llevado a cabo desde la Universidad de Nebrija y de la Universidad de Granada, ha pasado por diferentes etapas. En una primera de febrero de 2017 cuando se hicieron públicos los primeros resultados de las encuestas, permitió pasar a analizar de forma cualitativa las conclusiones recogidas, comprobándolas en la práctica durante las presentaciones nacionales e internacionales en las que hemos participado. A nivel internacional, desde la primera aproximación a los resultados aún provisionales en la Fundación Sandretto Re Rebaudengo hasta la presentación en el encuentro de la International Association of Art IAA en Dublín en Septiembre de 2017, incluyendo la ponencia en el congreso de The International Art Market Studies Association TIAMSA en el Sotheby's Institute, nuestra investigación ha aportado datos sobre nuestro sector que no existían hasta la fecha y que, en

comparación con los datos existentes en otros países, nos permiten racionalizar mejor nuestra aproximación a este ámbito de estudio. Además, en nuestro país, invitados por centros como el MUSAC en León, el Centre Pompidou Málaga, el Consorcio de Museos de Valencia, la Asociación Islas Canarias de Artes Visuales, las jornadas Cáceres Abierto y el I Congreso Internacional PrekariArt de la Universidad del País Vasco UPV-EHU, hemos podido constatar con los propios artistas su situación, segmentar los resultados a nivel autonómico y comparar particularidades y detalles significativos de cada zona con los resultados globales del estudio, en un proceso de reevaluación continua de las conclusiones. Además, el estudio ha sido una importante fuente documental para el informe de la Dra. Clare McAndrew sobre El Mercado Español del Arte en 2017, uno de los referentes en el análisis de este sector en nuestro país.

6.- Próximos pasos

Por último, próxima a publicarse la segunda edición revisada de nuestro estudio, cabe destacar la colaboración del Prof. Dr. Juan de Dios Jiménez Aguilera, doctor en Ciencias Económicas por la Universidad de Málaga y catedrático en Economía Aplicada por la Universidad de Granada que, desde su profunda experiencia y con un excelente criterio, ha enriquecido nuestra perspectiva de gestores y artistas con el rigor del experto en economía, con interesantes sugerencias que hacen de esta nueva edición un documento más completo y consistente.

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, 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.

REFERENCIAS

Alexander, V. D., & Bowler, A. E. (2014). Art at the crossroads: The arts in society and the sociology of art. *Poetics*, 43, 1-19.

Artists' Union England, *Membership criteria*. En línea [URL], <http://www.artistsunionengland.org.uk/membership-criteria/>

Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, employment and society* 19 (1), 25-46.

Becker, H. S. (1982). *Art worlds*. Berkeley y Los Angeles (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): University of California Press.

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.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press.

Cuenca Amigo, J. (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.

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.

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.

IAA / AIAP, *Artist as a profesional*. En línea [URL], <http://www.aiap-iaa.org/professional.artist.htm>

Jeffri, J., & Greenblatt, R. (1989). Between extremities: The artist described. *Journal of Arts Management and Law*, 19 (1), 5-14.

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. (Ed.). (1996). *The value of culture. On the relationship between economics and arts*. Amsterdam (Holanda): Amsterdam University Press.

Lena, J. C., & Lindemann, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43, 70-85.

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.

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.

Menger, P-M. (2001). Artistic art workers. Theoretical and methodological challenges. *Poetics* 28, 241-254.

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).

Peck, J. (2005). Struggling with the Creative Class. *International Journal of Urban and Regional Research*, 29 (4), pp. 740-770.

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.

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.

Rowan, J. (2017). Una economía cultural de la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (17).

Sorando D. y Ardura, A. (2016). *First we take Manhattan. Gentrificación de centros urbanos*. Madrid (España): Catarata.

Steiner, L., & Schneider, L. (2013). The happy artist: an empirical application of the work-preference model. *Journal of Cultural Economics*, 37(2), 225-246.

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.

Varbanova, L. (2017). *International entrepreneurship in the arts*. Nueva York (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): Routledge.

Watson, T. (2017). *Sociology, work and organization*. Nueva York (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): Routledge.

Yapu, M. (et al.) (2006). *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas*. La Paz (Bolivia): PIEB.

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.