

REVISTA DE ESTUDIOS REGIONALES

I.S.S.N.: 0213-7585

2ª EPOCA Septiembre-Diciembre 2019



116

SUMARIO

Marta Pérez Ibáñez y Isidro López-Aparicio Pérez. Actividad artística y precariedad laboral en Andalucía: Análisis a partir de un estudio global

Oscar Luis Alonso Cienfuegos y Ana Isabel Otero Sánchez. Un análisis espacio-temporal de la política agraria común en Asturias para el período de programación 2007-2013 y su incidencia en el empleo

María Concepción Pérez-Cárceles y Minerva Martínez-Martínez. Dimensiones del resultado académico en la Prueba de Acceso a la Universidad en España

Segundo Abrahán Sanabria Gómez. Microdinámica evolutiva de los desequilibrios económicos regionales: Una propuesta metodológica

Blanca Avellón Naranjo. Un modelo no paramétrico de evaluación de la eficiencia en la gestión tributaria aplicado a las Delegaciones territoriales españolas

Dionisio Buendía-Carrillo y Elías Melchor-Ferrer. Segmentación de municipios andaluces según el coste efectivo de los servicios públicos: El caso del alumbrado público

Mª Consuelo Colom Andrés y Mª Cruz Molés Machí. Independencia residencial y dedicación laboral de los jóvenes españoles: Un análisis por Comunidades Autónomas

I. Artículos

Actividad artística y precariedad laboral en Andalucía: Análisis a partir de un estudio global

Artistic activity and precariousness in Andalusia: Analysis from a global study

Marta Pérez Ibáñez
Investigadora independiente

Isidro López-Aparicio Pérez
Universidad de Granada

Recibido, Abril de 2018; Versión final aceptada, Septiembre de 2019.

PALABRAS CLAVE Artistas, Actividad profesional, Crisis, Economía, Precariedad, Mercado del arte.

KEYWORDS : Artists, Professional activity, Crisis, Economy, Precariousness, Art market.

Classification JEL: J440, Z110, D50

RESUMEN

Este trabajo pretende contextualizar la actividad profesional de los artistas plásticos y visuales en Andalucía, en las actuales circunstancias económicas, sociales y laborales, partiendo de un estudio a nivel nacional. Primero, delimitamos los criterios que lo definen y la relación entre actividad, rendimiento económico y relación con el resto del sistema del arte, concentrándonos en la realidad andaluza. Posteriormente, analizando indicadores económicos y laborales nacionales y europeos, proponemos una primera cuantificación de artistas españoles, un dato inexistente y altamente demandado. Finalmente, segmentados los datos sobre Andalucía, aportamos algunos resultados significativos que confirman nuestra hipótesis sobre la precariedad del trabajo artístico.

ABSTRACT

This work starts from the need to contextualize the professional activity and the economic circumstances of visual and plastic artists in Andalusia, Spain, marked by the precariousness within the current economic, social and labor situation that affects this sector. They try to respond to the complex problems that arise from this, not only in terms of the professional artist's own consideration, but also in the absence of specific censuses to analyze the circumstances of this labor sector. Currently the professional artistic activity and its economic implications are being analyzed in depth both nationally and internationally, being the subject of studies and reports that seek to understand and explain the current situation of artists, especially critical due to the global crisis affecting the sector since 2008. To this end, the authors have developed a study that has consisted of several parts. In the first place, after a review of the most recent literature on the concept of artist, the authors

define the place occupied by the professional artist in the labor context of the Spanish art system, as well as the working conditions of precariousness that affect the sector, comparing and counterposing them to other reports and recent studies in other countries and regions. For this purpose, to better understand the reality of artists in Andalusia, we have developed a thorough analysis of the context and its evolution during the last decades. Next, by 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 information highly demanded by the sector, the sampling frame for our study, and at the same time a necessary fact to undertake the labor protection and advocacy measures currently in process.

In general terms, the current labor situation of cultural workers shows clear signs of precariousness, especially in the case of visual and visual artists, with high levels of selfemployment, low retribution, instability, low rate of affiliation to the social security systems in their different countries. In recent years, and due to the growing global economic crisis that affects sensibly the art market, they must exercise self-management, communication and professional promotion tasks that have to be combined with artistic production, although they nevertheless show a high level of acceptance of their situation and a positive vision of their work, despite the precariousness. In some countries, as in Spain, the special virulence of the crisis that began in 2008 resulted in the closing of numerous galleries between 2010 and 2012, so the source of income for many artists from the commercialization of the work was seriously damaged. In addition, the absence of an institutional recognition of the professional figure of the artist or of a statute that regulates its activity, of a census that quantifies the number of professionals in this sector and the conditions in which they work, the relatively low affiliation to the professional associations, the only structure of labor protection, together with the virulence with which the crisis has affected the entire fabric of the art system, makes an in-depth study of the situation of the sector indispensable, which allows us to venture into action and medium and long-term resource optimization. Thus, our research is a fundamental primary source to know the current reality of artists in Spain and the evolution that their relations with the rest of the agents of the system and the art market have suffered, and how this has affected their economic and employment situation. It also allows us to segment the data referred to certain groups of artists, as in this case the data provided by Andalusian artists, to know their particularities and compare them with the national average. The important contribution of data from Andalusia in our study, second autonomous community in number of responses after Madrid, makes this analysis exceptionally explicit.

We developed a deep analysis of the reality of the sector in Andalusia during the last decades, a review of the reference sources that provide us with information about artists before and during the crisis, and about public and private policies to promote contemporary art that have favored its growth in Andalusia. We also studied the role of the artist in this region, as part of a structure legitimized by institutions, art critics and the art market, reaching conclusions about Andalusian artistic activity nowadays.

A fundamental purpose of our research was to use the main primary source: the artists themselves. Thus, after proposing hypothesis and initial research questions, the bulk of our study is made up of the data offered by the artists consulted throughout 2016 and published in February 2017. In accordance with the theories expressed by numerous authors on the suitability of applying multimethodological techniques to understand social sciences in depth, we set out the criteria to design our method of analysis, opting in the quantitative phase of the study for a non-probabilistic or pseudo-random sampling that would allow us to study our population with the greatest rigor. Among the different techniques of non-probabilistic sampling, we chose an intentional sampling that would allow us to select those professionals capable of identifying with our type artist, so that the resulting sample would be as representative as possible, minimizing bias sample. The method used was divided into two stages: casual and snowball, beginning from the data bases in professional platforms grouped in the Union of Contemporary Artists of Spain, and expanding it via other creators and professionals from the sector, who served as a transmission band of our study.

Considering the existing literature, its quantification proposals, the aforementioned state registries and other databases, we calculate a total number of plastic and visual artists active in our country around the 25,000 individuals. Considering these data as the size of our population, after the Arkin and Colton table (1962), and using a confidence level of 95% with a maximum error of 3%, the size of our sample should not be less than 1,064 individuals. The final sample exceeded the expected number of responses, reaching data from 1,164 artists. Of these, 5.3% were excluded from this study, either due to inconsistency, incompleteness or errors. The remaining 94.7%, a total of 1,105 individuals, was the final sample on which our study was based. Thus, according to the aforementioned Arkin and Colton table, we guarantee a confidence level of 95% with a maximum error of 3% and, therefore, a high degree of accuracy.

To develop the data collection, we elaborated a survey as a standardized procedure of quantitative descriptive statistical research, with the questions that the study would analyze. This took months of work and reflection, conversations with artists, gallerists, public and private managers, collaboration with specialists in surveys and statistics, tests and corrections, until the final model was reached. Thus, we chose the methodological model, a non-experimental transverse quantitative analysis, with a non-probabilistic sample and with an explanatory classification criterion. We issued an online survey via Google Forms application for its versatility in the configuration of the different types of questions, a predominant method during the last decades according to recent research, that would guarantee versatility, ease of handling in different devices, viralisation capacity to adapt to the chosen snowball sampling, and mainly the respect of anonymity, essential due to the sensitivity of the data that the artists surveyed were asked.

To obtain the data, after defining the research questions and hypotheses, a survey of 42 questions divided into three large groups was designed: "On the artist", "On the economy of the artist" and "On the relationship of the artist with the market". After a period of testing and evaluation with different professionals in the sector, we collected the data between May and September 2016.

1. INTRODUCCIÓN

En términos generales, la actual situación laboral de los trabajadores culturales presenta claros signos de precariedad (Doellgast et al, 2018; Rowan, 2017; Throsby, 2010), 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 (Lena & 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 2008¹

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, si bien fuentes del ámbito anglosajón (Walter, 2017: 235) sitúan su inicio en el año anterior, 2007. Por lo que respecta a la

provocó 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. 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 (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017) 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 (Anuario de estadísticas culturales, 2016: 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 registradas². Si, como vemos, el mercado primario en España genera el 70% de las ventas totales del mercado de arte en España³, 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

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.

- 2 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 galerías registradas se queda en algo más de 2.950 (p. 27), cifra bastante inferior a los datos reflejados dos años antes.
- 3 McAndrew, 2014, p. 27.

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”.

Aunque la economía española 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. Coincidimos con Standing (2013) y con el concepto de precariado, mezcla de bajo nivel de ingresos, inestabilidad en el empleo e incertidumbre respecto al futuro que padecen muchos trabajadores, entre los que además de la clase obrera industrial en todas sus variedades, se encuentran 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 entre los artistas, en España y en el resto del mundo, y en muchos trabajadores de las industrias culturales, sean o no creadores (Rowan, 2017; Gielen, 2014). Coincidimos también con la descripción de 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, lo que nos recuerda de nuevo aquel concepto de “biotopo artístico” que llevó Pascal Gielen al congreso PrekariArt en Enero de 2018⁴, 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. Esta caracterización del sector en su precariedad nos ha ayudado a contextualizar la situación económica del artista profesional en España. Los datos aportados por los artistas andaluces nos permiten, además, detectar particularidades de esta comunidad autónoma y compararlas con los datos globales.

2. LA DEFINICIÓN DE “ARTISTA PROFESIONAL” EN EL CONTEXTO ESPAÑOL Y ANDALUZ. 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. 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 incluya las distintas formas de desarrollo artístico. La escasez de datos 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, procurando que su definición responda a la realidad profesional y económica del ecosistema del arte en nuestro país.

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

4 | 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*.

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, “apoyo a la creación contemporánea y al tejido de las industrias culturales en nuestra comunidad”⁵. 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 calzetín” (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 vemos, más allá de la propia actividad del artista, el entramado de relaciones con 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). Muchos de los estudios que versan sobre este tema definen la figura del artista según la categorización de Frey y Pommerehne (1989) en ocho

5 Sobre el programa Iniciarte y su evolución desde su origen en 2006, <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/iniciarte/sobre?language=es> Último acceso: 8 de Junio, 2018.

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.

Otros teóricos, como Lena y Lindemann (2014: 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, y concretamente en Andalucía. Dichos ámbitos son:

- Capital humano: el artista como profesional que es considerado por otros como tal, al mismo nivel de profesionales de otras disciplinas. 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. 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.
- Censos y registros de población activa: es el ámbito que más problemas plantea, ya que la definición de “trabajo artístico” a menudo incluye actividades mixtas o de sectores distintos e incluso excluyentes, y puede ofrecer inexactitud en la cuantificación de individuos censados (Menger, 2001: 242). Como veremos, éste es 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, hartamente difícil, ya que sabemos que el trabajo del artista tiende a ser difícilmente rentabilizable (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 dificultades. Para nuestro estudio, nos hemos basado en la definición que ellas dan las fuentes más recientes (Rowan, 2017), según su aporte a la economía y a la riqueza cultural y social. Los trabajadores de dichas industrias, en el ámbito público y privado, como generadores de un “producto” artístico o cultural, ofrecen también distintos ámbitos de trabajo. 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). De nuevo, para analizar el caso de Andalucía, hemos de referirnos al estudio de Jarillo y Jiménez (2014), aglutinando en la misma investigación cuantitativa a artistas plásticos y visuales con otros creadores artísticos y con artesanos.
- 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, recordamos 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) apuntan al efecto gentrificador de estas dinámicas, 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 considerarse en esta categoría.
- Auto legitimación: 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 recientemente

(Watson, 2017), también en el ámbito andaluz (Sacchetti y Barbancho, 2010). 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.

A nivel asociativo, con frecuencia 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 web⁶:

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.).

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

6 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.

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 web⁷, 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.

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 es considerarle 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 proporciona a menudo satisfacción profesional y personal respecto a la propia actividad desarrollada.

Así, constatamos que, a nivel global, el concepto de artista profesional se amplía y adapta en función de la propia actividad artística, de sus resultados económicos y de 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: la creación, la actividad expositiva y la relación con el mercado del arte, es decir, la consideración de artista en activo.
- La relación entre la actividad creadora y los ingresos percibidos por dicha actividad: aunque no podemos centrarnos solamente en artistas que viven de la producción artística, ni en quienes perciben ingresos esporádicos, ni en quienes siguen creando a pesar de no percibir apenas retribución por ello, sí lo consideramos 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.

7 Toda la información, documentos y recursos que la UAAV pone a disposición de sus asociados puede consultarse en la web <http://uava.org/>. Último acceso: 8 de Junio, 2018.

- La relación con asociaciones profesionales de artistas y con el sector en su conjunto: consideramos que esta vinculación supone un comportamiento profesional, una declaración de intenciones y un reconocimiento entre iguales. Por ello, las asociaciones profesionales existentes en nuestro país, como la andaluza UAVA, 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 herramientas importantes para nuestra investigación, asegurándonos que 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 decimos, 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.

Según refleja nuestra investigación (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017), la alta tasa de trabajadores autónomos discontinuos entre los artistas españoles, que a menudo dependen de fuentes alternativas de ingresos para subsistir, es uno de los factores que dificulta analizar a los artistas en un contexto laboral. Además, no sólo en nuestro estudio sino en prácticamente la totalidad de los estudios recientes, 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; Flisbäck, 2011; Eurostat, 2016; Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, 2015), queda claro que la actividad artística es practicada principalmente por trabajadores autónomos independientes, que como tales tributan ante las estructuras fiscales de sus países, lo que marcó el enfoque de nuestro análisis.

En España, en términos fiscales o tributarios, el concepto de artista profesional es complejo en su definición e 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 COSISPE, 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 el *Internacional Standard*

Classification of Occupations ISCO-88 de Eurostat. Pero falta 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, por lo que los datos que aportan nos resultan relativamente útiles. No obstante, todos ellos se han tenido en cuenta para nuestro estudio.

Considerando los epígrafes antes mencionados de la CNAE y del IAE, que aportan 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 2017⁸ 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 las categorías profesionales incluidas en estos grupos, aun siendo éstos los más cercanos, hace difícil determinar un número definitivo de artistas plásticos que contribuyan actualmente a las arcas públicas por ingresos derivados de su actividad. En estudios precedentes como *La dimensión económica de las artes visuales en España* (AAVC, 2006: 45), se estima un total de 11.236 artistas en nuestro país, 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. Por otra parte, la inclusión de artistas en estos directorios no conllevaba ningún tipo de evaluación, contando en ocasiones con artistas *amateur* o inactivos. Por tanto se vuelve a evidenciar la necesidad de que desde las instituciones españolas se aporten referencias normalizadas y sistemáticas, tan imprescindibles como los datos sobre los agentes que participan en el sector, y que permitan conocer más a fondo su realidad.

Por otra parte, analizando 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*

8 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.

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 cuantificación⁹.

Así, 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)¹⁰, 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 Empleo¹¹), así como las bases de datos de las numerosas asociaciones profesionales de artistas existentes en España, 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 esto implica en una cuestión tan compleja como ésta, pero también somos conscientes de la necesidad de aportar una cifra rigurosa sobre la que analizar la realidad 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. Esta conclusión requiere, no

- 9 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.
- 10 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 habían 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.
- 11 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.

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.

A nivel andaluz, nos encontramos con la misma problemática a la hora de delimitar datos cuantitativos sobre artistas profesionales, como resulta evidente en el estudio ya mencionado de Jaramillo y Jiménez (2014), por lo que mantenemos nuestra aproximación global como cuantificación a nivel nacional, y nos centramos en analizar el porcentaje de artistas andaluces que han respondido a nuestra encuesta que, como veremos a continuación, supone el 14,4% del total nacional, la segunda comunidad más numerosa en artistas después de Madrid en nuestra investigación.

4. METODOLOGÍA

La observación sistemática que hemos realizado desde dentro del sistema durante los últimos años (Grinell, 1997), el papel del artista como soporte estructural de la actividad artística en España, y la evolución sufrida 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 y una dimensión diferente que necesita ser analizada. En nuestro plan de acción, este primer contacto con la situación general debía ser avalado con datos proporcionados por los propios artistas en una encuesta, fuente fundamental de esta investigación (Yapu, 2006).

Como ya hemos mencionado, partiendo de la literatura existente y sus propuestas de cuantificación, así como del estudio de los registros estatales mencionados y otras bases de datos, llegamos a calcular un número total de artistas plásticos y visuales activos en nuestro país alrededor de los 25.000 individuos. Considerando estos datos como el tamaño de nuestra población, basándonos en la tabla de Arkin y Colton (1962), y 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, tras definir las preguntas de investigación y formular las hipótesis correspondientes, se diseñó una encuesta exhaustiva de 42 preguntas¹² divididas en tres grandes grupos, "Sobre el artista", "Sobre la economía del artista"

12 Se pueden consultar las preguntas que componían la encuesta de nuestro estudio en el siguiente link: <https://ecosistemadelarte.files.wordpress.com/2017/02/anexo-la-encuesta.pdf> Último acceso: 8 de Junio, 2018.

y “Sobre la relación del artista con el mercado”. Tras un período de prueba y evaluación de la encuesta con diferentes profesionales del sector, abrimos el período de recolección de datos entre mayo y septiembre de 2016.

Dado que el objetivo de esta fase de la investigación era conseguir una muestra de artistas representativa que minimizase el sesgo muestral, se optó por emitir una encuesta en formato *online*, método predominante actualmente según investigaciones recientes (Calegaro, Manfreda y Vehovar, 2015), que ha dejado obsoleto el anterior sistema de encuesta presencial, y que nos garantizaría versatilidad, facilidad de manejo en distintos dispositivos, capacidad de viralización para adecuarse al muestreo bola de nieve elegido, y principalmente el respeto del anonimato, imprescindible por la sensibilidad de los datos que se pedían. El formato elegido fue la aplicación Google Forms por su versatilidad en la configuración, adaptabilidad a diferentes dispositivos y navegadores gracias a las mejoras de los sistemas CAWI (*Computer Assisted Web Interviewing*), facilidad de viralización y exhaustivas analíticas de operatividad, informes en tiempo real, gráficos autogenerados y resúmenes de respuestas. La muestra final excedió la cantidad de respuestas prevista, 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, 2016: 79), optamos por un diseño de investigación selectivo a partir de las diferentes decisiones que se tomarían en el proceso: operación de variables, establecimiento de la muestra, condiciones y período de recolección de datos, etc. 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 otras, como en efecto ocurrió. La posterior segmentación de los datos aportados por los artistas cuya actividad se desarrolla en Andalucía ha seguido las mismas pautas de análisis y estudio que se ha utilizado para los datos globales del total de artistas en todo el territorio nacional. La proporción de dichos datos para esta región se ha analizado teniendo en cuenta la realidad del sector a nivel autonómico y poniéndola en relación con las fuentes antes descritas que nos permiten profundizar en el estudio de la realidad andaluza de la creación artística contemporánea.

5. RESULTADOS: LA SITUACIÓN ECONÓMICA DE LOS ARTISTAS EN ANDALUCÍA

Los resultados que nuestra investigación arroja sobre la situación económica de los artistas andaluces, según los datos aportados por los participantes en nuestra encuesta, nos permiten describir la realidad del sector en esta comunidad 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% y 321 individuos participantes. 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.

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, teniendo que migrar los estudiantes a otras áreas geográficas para formarse¹³. 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 12,3% del

13 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.

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.

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 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.

Uno de los datos principales que nos ha permitido a través de nuestro 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%. 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.

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.

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.

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 BIUNIC¹⁴, patrocinada e impulsada por la Fundación FVMO en 2015

14 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: <http://www.cajagranadafundacion.es/noticia/>

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.

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 sociedad¹⁵.

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. 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%

biunic17-exhibe-talento-creativo-emergente-del-arte-contemporaneo-andaluz-museo-cajagranada/ Último acceso: 8 de Junio, 2018

15 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: <https://eamalaga.com/> Último acceso: 8 de Junio, 2018

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.

Como hemos mencionado, entre los años 2010 y 2012 muchas galerías cerraron sus puertas, en Andalucía y 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. Uno de los escasísimos estudios sobre la actividad de las galerías de arte en Andalucía (Campuzano, 2008) se refiere a las galerías de Cádiz exclusivamente y fue realizado en los años anteriores al inicio de la crisis, y ya detectamos cómo la mayoría de las galerías a que este estudio hace referencia cerraron en los años siguientes, quedando actualmente activas sólo 3 de las 12 analizadas. La necesaria resiliencia, la búsqueda de nuevos canales de comunicación y difusión, nuevas relaciones con galerías distintas, a menudo en otras ciudades o países, la apertura a un mercado más amplio donde su obra pudiera comercializarse, fue lo que permitió a muchos artistas seguir manteniendo su actividad profesional como fuente de ingresos, lo que en ocasiones no fue fácil.

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.

6. CONCLUSIONES

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. Como ha quedado constatado en nuestra investigación, esta situación francamente precaria 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, 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.

De nuestro estudio se desprende que el artista del siglo XXI está llamado a sentar las bases del sistema del arte del futuro próximo, y se ha convertido en un agente más a tener en cuenta, con capacidad de prescribir y de definir nuevas estrategias. Las dificultades sufridas en el contexto andaluz del mercado durante la última década han favorecido una alta actividad independiente y alternativa de artistas y colectivos, que siguen manteniendo la producción viva y autogestionan la difusión y comercialización de su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVC (2006). *La dimensión económica de las artes visuales en España*. Barcelona (España): Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.
- ABBING, H., (2002), *Why are artists poor?* Amsterdam (Holanda): Amsterdam University Press.
- ALIAGA, J.V. y NAVARRETE, C. (Eds.) (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid (España): Tierradenadie Ediciones.
- ANUARIO DE ESTADÍSTICAS CULTURALES 2016. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de <https://www.meecd.gob.es/dam/jcr:072f4737-7587-43bc-9c78-c87ce67c438c/anuario-de-estadisticas-culturales-2016.pdf> Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- ARKIN, H. & COLTON, R. (1962). *Tables for statisticians*. Nueva York (EE.UU.): Barnes & Noble.
- ARTIMETRÍA (2002). *La situació dels artistes visuals a Catalunya. Anàlisi de resultats*. Estudio encargado por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Inédito. Recuperado de http://www.paac.cat/admin/pages/files/userfiles/files/Accio%CC%81_Poli%CC%81_tica/Articles/_i_Documents/situacio_artistes_visuals.pdf Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- ARTIMETRÍA (2010). *La situació dels artistes visuals a Catalunya*. Fulls de Cultura i Comunicació. DADES CULTURALS. Gencat.cat. Recuperado de http://dadesculturals.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxius_gt/dades_435a.pdf Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- BARÓMETRO SOCIAL DE LOS ESTUDIANTES EN UNIVERSIDADES ANDALUZAS (2016). Secretaría General de Universidades de la Consejería de Economía y Conocimiento de la Junta de Andalucía. Cádiz (España): Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- 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. 3665). Routledge.
- CALLEGARO, M., MANFREDA, K. L. & VEHOVAR, V. (2015). *Web survey methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- 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. Recuperado de http://www.dipucadiz.es/export/sites/default/publicaciones/documentos_pdf/CV7_las_galeri_as_de_arte_contemporaneo_de_la_provincia_de_cadiz.pdf Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- CASTRO SÁNCHEZ, J.J. (2016). *Métodos y técnicas de investigación social*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES DE CHILE (2012). "*Caracterización del proceso de profesionalización de los artistas visuales nacionales*". Recuperado de <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatoriocaracterizaciodelprocesodeprofesionalizaciodelosartistasvisualesnacionales.htm> Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- CHACÓN ÁLVAREZ, J.A. (2004). *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*. Sevilla (España): Fundación José Manuel Lara.
- 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.
- 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.
- EUROSTAT (2016). *Cultural statistics*, Luxemburgo (Luxemburgo): Publication Office of the European Union. Recuperado de <http://ec.europa.eu/eurostat/documents/3217494/7551543/KS-04-15-737-EN-N.pdf/648072f3-63c4-47d8-905a-6fdc742b8605> Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- FLISBÄCK, M. (2011). *A Survey of Artists' Income from a Gender Perspective. Economy, Work, and Family Life*. Estocolmo (Suecia): Konstnärsnämnden - The Swedish Arts Grants Committee.
- FREY, B. S., & POMMERHNE, W. W. (1989). *Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts*. Oxford: Blackwell.
- GIELEN, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid (España): Brumaría.

- 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.
- 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*. Unión de Profesionales y Trabajadores Autónomos de Andalucía UPTA.
- LENA, J. C., & LINDEMANN, D. J. (2014). Who is an artist? New data for an old question. *Poetics*, 43, 70-85.
- LOZANO, C. (16 de Marzo, 2017). El cierre de Carmen del Campo deja Córdoba sin galerías de arte privadas. *Diario de Córdoba, Cultura*. Recuperado de http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/cierre-carmen-campo-deja-cordoba-singalerias-arte-privadas_1131615.html Última consulta: 15 de Mayo, 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.
- MCANDREW, C. (2012). *El mercado español del arte en 2012*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.
- MCANDREW, C. (2014). *El mercado español del arte en 2014*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.
- MCANDREW, C. (2017). *El mercado español del arte en 2017*. Barcelona: Fundación Arte y Mecenazgo.
- 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.
- MOLINA, O.A. (Coord.) (2009) *Hablamos de arte emergente*. Mus-A, Revista de los Museos de Andalucía, 2º número especial. Recuperado de http://www.juntadeandalucia.es/cultura/museos/media/docs/PORTAL_portal_mus_a_emergente.pdf Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- PALOMO, B. (2004). *La renovación plástica en Andalucía: desde el Equipo 57 al CAC Málaga*. Málaga (España): CAC Málaga.
- 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.
- ROWAN, J. (2017). Una economía cultural de la cultura. *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio* (17).
- SACCHETTI, E. (Coord.) (2010). *Identidades sociales y memoria colectiva en el arte contemporáneo andaluz*. Sevilla (España): Centro de Estudios Andaluces.
- SACCHETTI, E. y BARBANCHO, J. R. (2010). Arte contemporáneo y sociedad en Andalucía. *Revista Actualidad*, Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces (50). Recuperado de <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/index.php?mod=publicaciones&id=2511> Última consulta: 15 de Mayo, 2018.
- 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 workpreference model. *Journal of Cultural Economics*, 37(2), 225-246.
- THROSBY, D. (2010). Economic analysis of artists' behavior: some current issues. *Revue d'économie politique*, 120(1), 47-56.
- TORRE AMERIGHI, I. DE LA (2006). *The sock strategy. La estrategia del calcetín*. Sevilla (España): Fundación El Monte.
- TORRE AMERIGHI, I. DE LA (2017). *25 siglos. La escultura en la colección de arte de la Fundación Cajasol*. Sevilla (España): Fundación Cajasol.
- VARBANOVA, L. (2017). *International entrepreneurship in the arts*. Nueva York, NY (EE.UU.) y Londres (Reino Unido): Routledge.
- WALTER, C. (2015). *Arts Management: An Entrepreneurial Approach*. Nueva York, NY (EE.UU.): Routledge.
- YAPU, M. (et al.) (2006). *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas*. La Paz (Bolivia): PIEB.