

Itineraris de professionalització al sector de les arts (I): el sector públic

Autor: Javier Martín-Jiménez

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Aida Sánchez de Serdio Martín

PID_00283059

Primera edició: febrer 2022

1. L'art com a servei públic i dret social

1.1. Introducció

1.2. Definició del sector públic

1.2.1. Els termes *cultura* i *art* des de la perspectiva pública

1.2.2. Dimensions: art i economia, art i societat, art i educació

1.3. Legislació cultural vinculada a les arts visuals

1.3.1. El dret nacional i internacional a la cultura

1.3.2. Finançament públic i política tributària

1.4. Política cultural: programes per a les arts visuals

1.4.1. Introducció i àmbits competencials: municipals, autonòmics o provincials, i estatals

1.4.2. Estratègies d'actuació: promoció de les arts visuals i protecció del patrimoni

1.4.3. Polítiques educatives que concerneixen les arts

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.1. Museus, centres d'art i sales d'exposicions

2.1.1. Definicions

2.1.2. Introducció històrica i situació actual a l'Estat espanyol

2.1.3. Models de gestió

2.2. Programes generals de promoció i difusió

2.2.1. Introducció

2.2.2. Línies d'ajudes i subvencions

2.2.3. Programes de suport a professionals

2.2.4. Programes de suport i dinamització del context creatiu municipal o regional

2.2.5. Programes de fidelització i de creació de nous públic

2.3. Espais de producció

2.4. Residències artístiques

2.5. Adquisicions

2.6. Art públic

2.7. Projectes extraordinaris

2.8. Suports extraordinaris al sector

3. Professionalització

3.1. Sortides professionals i situació actual

3.1.1. Introducció

3.1.2. Convocatòries, premis i beques

3.1.3. Oposicions i concursos

3.1.4. Externalització dels serveis

3.2. Associacionisme

Conclusions

Bibliografia

1. L'art com a servei públic i dret social

1.1. Introducció

La Constitució espanyola i els estatuts d'autonomia estableixen el dret universal de tots els ciutadans a la cultura, d'acord amb les polítiques d'altres estats democràtics. Les institucions públiques tenen la responsabilitat de garantir que hi hagi els organismes que la desenvolupin en totes les seves formes, amb vocació de servei a la societat i atenent l'exercici d'aquest dret.

Per tant, els estats i els corresponents ens públics locals i autonòmics tenen l'obligació d'investigar, promoure, respectar i protegir la cultura, entesa com a bé essencial de servei públic irrenunciable, que ajuda a la construcció de l'esperit cívic de les persones.

Dins del camp de les arts visuals, és l'Administració pública la que ha de facilitar un ecosistema que millori els mecanismes de protecció social, econòmica i laboral dels artistes i professionals de la cultura.

1. L'art com a servei públic i dret social

1.2. Definició del sector públic

1.2.1. Els termes *cultura* i *art* des de la perspectiva pública

La definició que Edward Burnett Tylor fa, el 1871, del terme *cultura* eleva el concepte a un entramat holístic, un tot complex i funcional, un conjunt integrat de coneixements de diferents esferes.

“ [La cultura passa a designar] «el conjunt d'activitats, tècniques, usos, organitzacions, sabers i coneixements, valors generats, etc. no ja atribuïts als grups humans “naturals”, sinó a les associacions o agrupacions d'individus formades opcionalment i interessadament entorn d'elements diferenciats».

Velasco (2006)

No obstant això, les necessitats de les estructures socials, accelerades per les polítiques neoliberals, fan de la cultura un concepte en reelaboració permanent que, alhora, és travessat per la interseccionalitat i aspira a localitzar-se en una posició ahistòrica. Atès que el subjecte social és potencialment inexistent sense cultura, es pot afirmar que la cultura, en tant que coneixement simbòlic, serveix per fer visible socialment el subjecte.

Cal destacar que, des de finals dels anys noranta, s'utilitza a Espanya, de la mateixa manera que en altres països europeus, el concepte d'*indústries culturals*, que més endavant va ser definit, al costat d'*indústries creatives*, com:

“ «[...] els sectors d'activitat organitzada que tenen com a objecte principal la producció o la reproducció, la promoció, la difusió i/o la comercialització de béns, serveis i activitats de contingut cultural, artístic o patrimonial».

UNESCO (s/d)

Es tracta d'un model que sorgeix a demanda del capitalisme financer, que redefineix el concepte de cultura a les últimes dècades, en què fins i tot la institució ha estat absorbida en molts casos en la cadena de producció de serveis.

L'exemple més clar és la pèrdua d'objectiu social de certs museus, clarament marcats pel màrqueting i el turisme de la ciutat, o el barem d'èxit dels quals és únicament la xifra de visitants.

D'altra banda, l'abast global de les tecnologies de la informació i la comunicació (TIC) ha provocat una desterritorialització cultural i la il·lusió d'una identitat col·lectiva incòlume. L'intercanvi simbòlic es produeix mitjançant nous llenguatges que la connectivitat fa quotidians.

Els grups econòmics, que manegen les noves formes d'acumulació del capital i d'intercanvis simbòlics, són els productors de la identitat cultural que consumeix el món globalitzat, estandard dels estats democràtics.

Per preservar la diversitat cultural, és fonamental la intervenció de les administracions públiques i de l'Estat mitjançant impulsos econòmics que garanteixen el pluralisme enfront de les tendències homogeneïtzadores de les indústries culturals.

1. L'art com a servei públic i dret social

1.2. Definició del sector públic

1.2.2. Dimensions: art i economia, art i societat, art i educació

El progrés cap a l'hegemonització de les indústries culturals ha ocasionat una desterritorialització dels espais culturals locals, amb la consegüent dificultat de definir polítiques culturals que protegeixin l'espai propi i fomentin la creació.

L'Administració pública i les empreses i altres entitats privades són les dues esferes d'actuació en les quals intervenen les polítiques culturals. Malgrat ser esferes diferenciades, estan estretament interrelacionades, ja que el desenvolupament globalista de les empreses privades i la competència mercantil també és un efecte de les administracions públiques. Cada estat legisla les seves gestions comercials perquè encaixin funcionalment en l'economia mundial, per la qual cosa l'acció dels poders públics no es pot considerar neutral, perquè la seva intervenció té incidència, directa o indirecta, sobre el desenvolupament de les activitats culturals.

La intervenció del sector públic en les indústries culturals es justifica per la feblesa de certes àrees per atreure el finançament privat i per la necessitat d'esmenar les valoracions i els dèficits del mercat lliure. La quantitat de recursos públics dedicats reflecteix el reconeixement de la cultura pel subjecte col·lectiu d'un estat nació.

Malgrat això, a l'hora de relacionar la cultura amb la base econòmica i les estratègies subreptícies del mercat global, cal diferenciar entre «la cultura en el sentit d'estat d'allò que és conreat i la cultura com a acció de conrear» (Bourdieu, 1998, pàg. 9). Si es desplaça aquesta diferència a l'art, assumit com a cultura i com a element socialitzador, en el primer sentit s'entén que l'art pot ser susceptible de patrimonialitzar-se. D'aquesta manera, les institucions públiques intervenen en la gestió dels béns patrimonials, administren des d'esferes independents –ciència, cultura, desenvolupament, etc.– materialitzades en ministeris i regidories, amb pressupostos individuals i intransferibles, l'acumulació del capital cultural que passa a pertànyer a un subjecte col·lectiu representat per l'Estat, ja que «el primer subjecte social col·lectiu al qual es va atribuir la cultura com a resultat va ser la nació» (Velasco, 2006). En el segon sentit de la definició de Bourdieu, l'art produeix un bé cultural que es pot traduir en capital material o simbòlic.

El camp artístic (*), que aquí es pot traduir com a **sistema de l'art**, es construeix d'aquesta manera sobre un conjunt de regles i operacions simbòliques en les quals participen els diferents agents dins de la cultura compartida per una societat.

“ [Aquests agents s'inclouen en l'àmbit artístic i] «actuen com a guardians del llindar que dona accés al camp; la seva tasca és decidir si una idea o una obra s'han d'incloure en el seu camp: el componen artistes, els directors de museus, els crítics d'art i historiadors».

Moraza (2006, pàg. 47)

Per a les gestions que institucionalitzen el camp artístic, les institucions públiques disposen d'uns fons, públics o privats, que regulen les interaccions en el camp artístic des de les administracions públiques com a «pressupostos de legitimitació».

Aquestes interaccions de l'art amb la resta de les esferes socials dins de la institució també han afectat al desplaçament semàntic de la cultura d'allò selectiu a allò comú, a allò compartit. Als estats democràtics, l'accés a l'educació i a la cultura és un dret social, per la qual cosa el finançament públic resulta imprescindible per garantir que es compleixin els drets culturals. Malgrat això, la manipulació legítima per l'Estat dels béns culturals i artístics, susceptibles de ser patrimonialitzats, troba en les institucions educatives la clau de pas a l'àmbit artístic. L'educació formal extreu els signes culturals i dona com a resultat una conformació cultural. D'aquesta manera, la cultura conté l'educació i l'educació conté, forma i configura la cultura. Les belles arts tenen facultats universitàries pròpies, i els seus programes i continguts estan legitimats culturalment i socialment per decidir què és art i què no, perquè el triomf del procés legitimador i meritocràtic recau a justificar allò que queda fora per damunt d'allò que queda dins. Així i tot, la posició social és també vehiculada pel capital cultural i troba en el camp artístic una àrea elitista de control:

“ «L'estadística revela que l'accés a les obres culturals és el privilegi de la classe culta. Però, aquest privilegi té totes les aparences de la legitimitat, ja que els únics exclosos són els que s'exclouen».

Bourdieu (2010, pàg. 43)

D'aquesta manera, totes les transformacions o revolucions que es produeixen en el camp artístic són produïdes, assimilades i normativitzades de manera intrasistèmica, des de l'educació formal que contribueix a fixar els valors socials. Aquests mecanismes

institucionals es postulen en les anomenades *polítiques culturals*, que regulen l'obertura de l'accés a la cultura als estats moderns mitjançant l'educació, la conservació i el consum del patrimoni.

“ «Així, doncs, la cultura és la realització efectiva dels valors suprems per mitjà de la cura dels béns més elevats de l'home. L'essència de la cultura implica que, en la seva qualitat de cura, aquesta tingui cura al seu torn de si mateixa, i es converteixi en una política cultural».

Heidegger (1996, pàg. 63-64)

1. L'art com a servei públic i dret social

1.3. Legislació cultural vinculada a les arts visuals

1.3.1. El dret nacional i internacional a la cultura

Des d'una perspectiva antropològica, el dret és part de la cultura. Des d'una perspectiva jurídica, la cultura és objecte del dret. Les constitucions han d'atendre tots dos aspectes, tant des de la posició antropològica –atenent la comunitat formada per un subjecte social col·lectiu– com des de la jurídica. Com a matèria jurídica, la cultura ha de defensar la seva llibertat, autonomia i pluralisme tenint en compte l'especificitat dels béns culturals, l'horitzontalitat de les cultures i els drets culturals. El dret a la cultura garanteix els processos culturals i les seves funcions específiques: creació, transmissió i conservació. Com a punt de partida, la Constitució espanyola del 1978 protegeix el procés de creació cultural, el declara lliure i estableix la regulació de l'art quant als drets d'autoria, de règim de patrimoni cultural, de premsa i d'impremta, i de llibertat d'expressió. L'article 20 referencia la llibertat d'expressió mitjançant qualsevol mitjà de reproducció per a la producció i creació artística, literària, científica i tècnica, i l'article 46 concerneix els poders públics i el patrimoni cultural al territori estatal.

En l'àmbit internacional, les preguntes que suscita el patrimoni cultural s'han anat responent mitjançant la signatura de convenis internacionals focalitzats a emparar els béns culturals i patrimonials. L'Organització de les Nacions Unides per a l'Educació, la Ciència i la Cultura (UNESCO), a la Declaració dels Principis de la Cooperació Cultural Internacional del 1966, considera que «tot poble té el dret i el deure de desenvolupar la seva cultura» (art. 1.2). Com a organisme especialitzat de les Nacions Unides, els seus objectius culturals són protegir el patrimoni i fomentar la creativitat en totes les seves manifestacions, des de ritus tradicionals fins a l'art contemporani. Entre el 1954 i el 2005, la UNESCO ha adoptat vuit convenis (*) internacionals dedicats a emparar la cultura, el patrimoni material i immaterial, i els béns produïts en el sector.

Així mateix, el Tractat de la Unió Europea, signat el 7 de febrer de 1992 a Maastricht, té –entre altres– la finalitat d'«acréixer la solidaritat entre els seus pobles, dins del respecte de la seva història, de la seva cultura i de les seves tradicions» (UE, 1992, pàg. 3), perquè la pertinença a la Comunitat Europea implica contribuir «a un ensenyament i a una formació de qualitat, i també al desenvolupament de les cultures dels estats membres» (pàg. 12). L'article 126 se centra en el ple desenvolupament d'una educació de qualitat als estats membres, dins de la cooperació i el respecte sobre els continguts de l'ensenyament i l'organització del sistema educatiu i la diversitat lingüística i cultural. L'article 128 porta per títol «Cultura» i exposa les contribucions de la Comunitat a les cultures dels estats membres des del respecte a la diversitat nacional i regional, i al patrimoni cultural comú. La Comunitat ha d'actuar afavorint la cooperació entre els estats membres, amb tercers països i amb organitzacions internacionals, especialment amb el Consell d'Europa:

“ «[...] en els àmbits següents: la millora del coneixement i la difusió de la cultura i la història dels pobles europeus; la conservació i protecció del patrimoni cultural d'importància europea; els intercanvis culturals no comercials; la creació artística i literària, incloent-hi el sector audiovisual».

UE (1992, pàg. 49)

De manera complementària, el finançament procedent de la Unió Europea es concentra en la cooperació cultural de tots els camps artístics amb la finalitat de potenciar la diversitat, la creació, els intercanvis entre agents i l'accés públic a les cultures.

1. L'art com a servei públic i dret social

1.3. Legislació cultural vinculada a les arts visuals

1.3.2. Finançament públic i política tributària

Per poder desenvolupar les polítiques culturals, és indispensable contemplar les vies de finançament públic que hi intervenen.

El creador difícilment pot iniciar el desenvolupament de la seva obra sense ajuda externa, per la qual cosa les polítiques culturals han de garantir el dret d'accés a la creació cultural mitjançant el finançament públic. La despesa pública en l'àmbit cultural es pot donar de manera directa des de les administracions públiques mitjançant subvencions que surten dels pressupostos públics, o de manera indirecta, per mitjà del finançament d'organitzacions, associacions o agències especialitzades en aquest àmbit. Així, mitjançant la regulació de la despesa pública, la política fiscal intervé en el camp artístic per mitjà de la concessió d'ajudes, de beques i de subvencions a la creació i al manteniment de les infraestructures. La política tributària és, per tant, un instrument per a la intervenció pública en el camp artístic. Els poders públics, mitjançant la Constitució, tenen assignat el compliment d'aquesta funció, i el desenvolupament cultural està condicionat per la intervenció financera d'aquests poders. La intervenció financera hauria de ser objectiva i no condicionar les activitats culturals, encara que la despesa pública en cultura és el reflex de les tendències de les polítiques culturals.

El finançament de la despesa pública per a activitats culturals és competència de cada nivell de govern assignat a cada sector o matèria cultural. Aquesta descentralització política i econòmica té com a objectiu enfortir el pluralisme facilitant la formació d'espais culturals diversos amb criteris diferenciats, així com fomentar la cultura des de les polítiques territorials. No obstant això, els pressupostos difícilment poden fer front a les necessitats reals per garantir la llibertat de creació, l'accés a la cultura i la protecció del patrimoni.

D'altra banda, la Hisenda pública també intervé de manera directa en la cultura mitjançant el reconeixement de beneficis fiscals. El tractament tributari dels agents no deixa de banda les rendibilitats econòmiques de les activitats artístiques, base de la indústria cultural, per poder sostenir la despesa pública en condicions d'igualtat. Les obligacions dels poders públics s'igualen d'aquesta manera amb les obligacions tributàries dels agents culturals –creadors, empreses i indústries, i subjectes col·laboradors–, que produeixen béns consumibles dins dels paràmetres mercantils. Així, en tant que activitats econòmiques, empresarials o professionals, sobre les activitats i els productes artístics recauen diferents tipus de gravàmens atenent la legislació que intervingui en cada cas.

Per acabar, cal esmentar que diferents esdeveniments d'arts visuals poden sol·licitar la consideració d'esdeveniment d'interès públic excepcional (*). Això facilita, durant un període de temps, uns beneficis fiscals aplicables a la celebració d'aquest esdeveniment, que incentiva la participació de capital privat, gràcies a la desgravació de despeses (*). Així mateix, el sector cultural demana des de fa anys actualitzar o modernitzar una nova llei de mecenatge (*).

1. L'art com a servei públic i dret social

1.4. Política cultural: programes per a les arts visuals

1.4.1. Introducció i àmbits competencials: municipals, autonòmics o provincials, i estatals

L'organització de la intervenció pública s'estratifica en tres nivells:

1. local (ajuntaments),
2. regional (autonomies i províncies) i
3. central (l'Estat).

Al seu torn, les estructures governamentals segmenten les competències culturals en diferents departaments, regidories i ministeris: cultura, educació, universitats, ciència i innovació, comunicació, medi ambient, etc. Els nivells local i regional concentren gran part de la despesa pública en el panorama estatal, mentre que les intervencions en l'àmbit internacional corresponen principalment al nivell central, que inclouen també compromisos i acords entre països. Les funcions dels poders públics, a més de la conservació i protecció dels béns patrimonials, i l'impuls a la creació i la difusió artística, recauen en l'educació –com a formació artística– i en el desenvolupament internacional. D'aquesta manera, les polítiques culturals projectades cap a la cooperació internacional tenen una estreta relació amb les polítiques exteriors que es legislen a l'Estat, la qual cosa pot conduir a associacions o aliances geopolítiques estratègiques de les quals també pot participar el sector privat.

1. L'art com a servei públic i dret social

1.4. Política cultural: programes per a les arts visuals

1.4.2. Estratègies d'actuació: promoció de les arts visuals i protecció del patrimoni

Les polítiques culturals es despleguen mitjançant dues estratègies d'actuació:

1. **Protecció:** la defensa de les cultures territorials pròpies per al desenvolupament d'una indústria capaç de competir al mercat exterior.
2. **Promoció de l'art:** l'impuls cultural i econòmic per fomentar la creativitat mitjançant la cooperació internacional i la producció intercultural des de les indústries culturals pròpies.

L'adequació de les polítiques culturals a la indústria cultural es pot avaluar en relació amb el procés de mundialització i amb el posicionament dels sectors culturals propis en l'ordre internacional. Xavier Cubeles (2002) identifica cinc orientacions clau per avaluar la definició d'objectius de les polítiques culturals:

1. Atracció de recursos privats per al desenvolupament de la indústria cultural.
2. Connexió interterritorial.
3. Compensació de la insuficiència de recursos i solidaritat entre territoris.
4. Integració per mitjà de polítiques globals en les quals convergeixin les diferents indústries culturals.
5. Innovació i capacitat d'adaptació a l'acceleració del mercat.

La UNESCO i el Consell d'Europa impulsen les **polítiques culturals**, que defineixen com el conjunt d'intervencions de l'Estat, d'institucions privades i associacions comunitàries per al desenvolupament simbòlic, la satisfacció de les necessitats culturals dins de cada nació i el consens en la transformació social.

Correspon al Ministeri de Cultura (*) del Govern d'Espanya la proposta i l'execució de la política del Govern en matèria de promoció, protecció i difusió del patrimoni històric espanyol, dels museus estatals i de les arts, del llibre, de la lectura i la creació literària, de les activitats cinematogràfiques i audiovisuals, i dels llibres i de les biblioteques estatals, i també la promoció i difusió de la cultura en espanyol, l'impuls de les accions de cooperació cultural i, en coordinació amb el Ministeri d'Afers Exteriors, Unió Europea i Cooperació, de les relacions internacionals en matèria de cultura. Per al suport a la creació i difusió de l'art, el Ministeri de Cultura disposa de la Direcció General de Belles Arts (*), destinada a promocionar les arts plàstiques i visuals mitjançant activitats culturals. Té com a objectiu informar els ciutadans sobre les ajudes a projectes, beques o residències per a artistes o gestors culturals, centres de creació, etc., que tenen lloc en els àmbits local, autonòmic, estatal i europeu.

La reclamació i l'acceptació de finançament públic en l'àmbit artístic implica l'admissió de procediments i controls per complir amb la legalitat pressupostària. Al revés, després de la denúncia de les males pràctiques comeses amb diners públics a institucions artístiques com museus i centres d'exposicions, el Ministeri de Cultura, encapçalat aleshores per Carmen Calvo, va ratificar, el 2008, un codi de bones pràctiques (*) que ha estat revisat el 2019 per les associacions que componen la Mesa Sectorial de l'Art Contemporani.

Els programes públics doten l'art de dimensió cultural. La protecció dels béns d'interès cultural i la conservació del patrimoni històric espanyol és responsabilitat de l'Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya (IPCE), una institució pública encarregada de l'elaboració i execució de plans per a la conservació i restauració, i també de l'actualització dels mètodes i de les tècniques utilitzats mitjançant una estratègia investigadora interdisciplinària sobre el patrimoni. També és l'encarregada de la difusió del patrimoni estatal i de l'intercanvi amb organismes internacionals mitjançant propostes per a la celebració de convenis amb altres administracions i entitats, públiques o privades, destinades a la mateixa finalitat des d'una concepció global. L'IPCE té, a més, un arxiu i una biblioteca especialitzada, la qual cosa significa que també és responsable de la documentació existent –projectes, intervencions, estudis tècnics– sobre el patrimoni cultural d'Espanya.

1. L'art com a servei públic i dret social

1.4. Política cultural: programes per a les arts visuals

1.4.3. Polítiques educatives que concerneixen les arts

Són moltes les polítiques públiques que són concernides pel desenvolupament de les activitats culturals i, de la mateixa manera, són moltes les que d'alguna manera intervenen en la seva regulació. Si la garantia per a una bona protecció del patrimoni parteix de la base del seu reconeixement com a valor social, i el foment de les arts visuals és clau en la transformació cultural i, per tant, social, les polítiques culturals no es poden considerar amb independència de les polítiques educatives. El problema és que l'art és sovint devaluat en el sistema educatiu i oblidat per les polítiques que en regeixen el funcionament.

És difícil que les polítiques culturals tinguin un impacte social si la societat no és educada en l'art.

L'últim exemple el tenim en el nou projecte de llei educativa, LOMLOE –Llei orgànica 3/2020, de 29 de desembre, per la qual es modifica la Llei orgànica 2/2006, de 3 de maig, d'Educació–, també coneguda com a Llei Celaá, que ha estat criticada per aquest precís motiu.

L'escassa presència de l'educació artística, estètica, visual i audiovisual va engegar una campanya de recollida de signatures per defensar la rellevància de l'art a l'educació i en el desenvolupament social. Un col·lectiu format per 160 docents de 43 universitats espanyoles registra el 26 de febrer de 2020 un escrit al Ministeri d'Educació i Formació Professional amb la intenció d'aconseguir una llei educativa plena, integral i responsable. El 30 de desembre de 2020, es publica al *BOE* la modificació a la LOE del 2006 –Llei orgànica d'educació–, en la qual s'inclouen bona part de les modificacions que concedeixen a l'art més protagonisme a l'educació formal, però sense arribar a recuperar tota la presència que tenien les arts plàstiques i visuals abans de la LOMCE –Llei orgànica per a la millora de la qualitat educativa–, també coneguda com a Llei Wert, de 2012-13.

La dificultat de la recepció de l'art contemporani a Espanya, a més de per altres motius com la banalització de l'art actual per part dels mitjans de comunicació, enfonsa les arrels a la base educativa, que s'engrandeix en l'actualitat per la desaparició gradual de les humanitats a l'ensenyament secundari.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.1. Museus, centres d'art i sales d'exposicions

2.1.1. Definicions

El sector públic de les arts visuals té la seva principal representació en els museus, els centres d'art i les sales d'exposicions. Representen el principal focus de concentració cultural contemporània adreçat a un públic majoritari. La definició dels dos primers –museus i centres d'art– difereix avui dia en molt poques coses; la principal diferència acceptada és que els primers tenen col·lecció pròpia, mentre que els segons no fan adquisicions ni tenen obra en dipòsit permanent. En qualsevol cas, es tracta de centres de cultura i pensament, espais d'oci intel·lectual i d'estímul permanent de la curiositat, a més de ser generadors i articuladors de relats sobre la contemporaneïtat artística. Les sales d'exposicions, tot i que tracten d'oferir activitats periòdiques relacionades amb les mostres que exhibeixen, no tenen un programa tan ampli d'activitats teòriques i pràctiques.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.1. Museus, centres d'art i sales d'exposicions

2.1.2. Introducció històrica i situació actual a l'Estat espanyol

Cal retrocedir en el temps fins al 1894 per trobar el reial decret de creació del Museu d'Art Modern, és a dir, el primer centre nacional dedicat exclusivament a artistes contemporanis, paper assumit fins aquell moment en la seva major part pel Museu del Prado. La seva seu era a Madrid, al Palau de Biblioteca i Museus Nacionals, que acollia, així mateix, la Biblioteca Nacional i el Museu Arqueològic Nacional. El projecte arquitectònic que havia de disposar un nou edifici per al Museu d'Art Modern no va arribar mai a realitzar-se i, el 1951, el Museu d'Art Modern va ser dividit en dos, el Museu Nacional d'Art del Segle XIX i el Museu Nacional d'Art Contemporani, sense variar d'ubicació. Uns quants anys més tard, el 1968, ambdues col·leccions van ser reunificades, i es va constituir el Museu Espanyol d'Art Contemporani (MEAC). Com a primers exemples de la importància a Espanya d'iniciatives privades destaquen el Museu d'Art Abstracte Espanyol a Conca (1966) o els centres dependents de fundacions com la Fundació Joan Miró a Barcelona (1975).

És a mitjan dècada dels vuitanta quan comencen a veure's els primers exemples públics d'envergadura, com a reflex del pas de la transició del règim dictatorial al sistema democràtic, i la diversificació institucional d'acord amb el nou estat de les autonomies. Amb els fons artístics procedents del MEAC, es crea el Centre d'Art Reina Sofia (1986), convertit en museu nacional el 1990. Altres museus i centres que obren les seves portes són l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), inaugurat el 1989, el Centre Gallec d'Art Contemporani (CGAC), el 1993, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), el 1995, mateix any que el Museu Extremeny i Iberoamericà d'Art Contemporani (MEIAC) de Badajoz. A Espanya, la creació de museus o centres d'art contemporani en la història recent es pot dividir cronològicament en dos grups, segons la seva fundació abans o després del Guggenheim de Bilbao, per l'impacte que va tenir el seu model en les polítiques culturals dels governs autonòmics.

El 1997, Bilbao travessava una greu crisi de reconversió industrial, de la qual es va recuperar gràcies a un pla de regeneració urbanística en el qual s'emmarcava l'obertura del Museu Guggenheim, obra de l'arquitecte Frank Gehry, convertit d'aleshores ençà en un dels principals atractius de la ciutat. A causa de l'impuls turístic, immobiliari i comercial que atorga a la ciutat, el model de negoci artístic amb marca pròpia de la Fundació Guggenheim triomfa a escala internacional, encara que no és un enfocament lliure de crítiques. Iñaki Esteban recull a *El Efecto Guggenheim* (2007) els impactes de l'èxit del Guggenheim de Bilbao en el sector, ja que, més enllà d'allò purament artístic, el Guggenheim transforma la idea de museu com a espai contemplatiu en un nou espai urbà que connecta l'art amb el turisme i la política, crea nous llocs de treball i afavoreix la creació paral·lela d'espais culturals al seu voltant. És a dir, es concep el museu sota unes premisses econòmiques i socials que superen les artístiques.

Després de l'obertura del Guggenheim, moltes autonomies van veure en la creació de centres d'art contemporani una atracció turística massiva que podria comportar un benefici econòmic per a les regions. Així, a la primera dècada del segle XXI arrenca un període de construcció de grans contenidors de cultura, reflex també de la bombolla immobiliària, amb sort dispar pel que fa als resultats a causa dels sobre costos de les edificacions i del manteniment costós, que no permet en definitiva disposar d'un pressupost adequat per a la programació dels centres o l'ampliació de les seves col·leccions.

Entre les seues amb més projecció construïdes al començament de la primera dècada del segle XXI, hi ha l'Artium, Centre-Museu Basc d'Art Contemporani, de Vitòria (2002), el Museu Patio Herreriano d'Art Contemporani Espanyol, de Valladolid (2002), el Museu d'Art Contemporani de Castella i Lleó (MUSAC) (2005), el Centre Huarte (2007), el Tenerife Espai de les Arts (TEA) (2008), el Centre d'Art Dos de Mayo (CA2M), de Móstoles (2008), etc. Malgrat la crisi econòmica del final d'aquesta dècada, durant els últims anys han sorgit noves iniciatives, com el Centre de Creació Contemporània d'Andalusia (C3A) (2013) o les filials espanyoles del Museu Estatal Rus i del Centre Pompidou, ambdues inaugurades el 2015 a Màlaga i que repeteixen el model d'institucions franquiciades del Guggenheim.

Com s'ha avançat a l'apartat «1. L'art com a servei públic i dret social», el 2007, se signava el «Document de bones pràctiques a museus i centres d'art contemporani», redactat de manera conjunta i consensuada per les principals associacions del sector (Associació de Directors d'Art Contemporani d'Espanya –ADACE–, Consorci de Galeries d'Art Contemporani, Consell de Crítics d'Arts Visuals, Institut d'Art Contemporani –IAC–, Unió d'Associacions d'Artistes Visuals i Unió d'Associacions de Galeries d'Art d'Espanya) amb el Ministeri de Cultura, encapçalat en aquella època per Carmen Calvo. D'aleshores ençà, el sector n'ha defensat la implantació correcta i el compliment demostrat, amb més o menys èxit. Algunes organitzacions centren els seus esforços de manera regional, com és el cas de l'IAC, que, des del 2018, i de manera anual, programa les jornades *Madrid Contemporánea*, amb la participació de les associacions AGETEC, ARTEMADRID, AVAM i MAV, i el finançament de la Comunitat de Madrid. Els informes resultants atenen la transparència i publicitat de les actuacions dels museus i centres de Madrid.

D'altra banda, el 2018, ADACE organitza la primera trobada de directors de museus i centres d'art contemporani de l'Estat espanyol, que té lloc al Centre Andalús d'Art Contemporani (CAAC), de Sevilla. Amb un format mixt, en el qual per primera vegada no només són convidats a participar membres d'ADACE, sinó també un grup d'agents professionals andalusos (crítics, comissaris, artistes, etc.), les trobades es divideixen en taules de treball com «Programar i col·leccionar en contextos específics culturals i

artístics» o «Públics, audiències: experiències i relacions». Potser la més destacable va ser la taula «Altres models públics i privats poden ser possibles: cap a on anem?», en la qual s'albirava una realitat el debat de la qual es desencadena uns quants anys després amb la crisi sanitària provocada per la covid-19.

La pandèmia iniciada el 2020 va produir un efecte dòmino en el sistema que va afectar totes les estructures que el formen des d'una base econòmica no recuperada de la crisi financera que va esclatar el 2008. Els museus, les galeries i altres espais culturals no tenen més opció que reinventar les seves formes de difusió, i la mediació virtual es converteix així en una manera de fer front a la pandèmia, tant des de la perspectiva socialitzadora de l'art com des de les estratègies de màrqueting. Després del confinament, la reobertura de museus i galeries formula una pregunta inevitable: és el moment de replantejar el funcionament dels museus amb propostes sostenibles i ecosocials?

La resposta de Mateos Rusillo és apostar per museus més justos, sostenibles i socials. Aquests «museus per venir» no poden deixar de banda el col·lapse ecològic ni la crisi social, i si realment «volen exercir un paper rellevant en aquesta reestructuració i apostar per la justícia climàtica, no els queda més remei que traïr la seva comesa i aprendre a fracassar millor» (Martínez, 2020). Això comença per renunciar a les fórmules d'èxit estandarditzades, perquè «potser ara el món de l'art hauria de contribuir a invertir aquest procés i apostar per un museu que participi i fomenti una economia libidinal de baix impacte ecològic» (Martínez, 2020).

El 1946, es crea l'ICOM –Consell Internacional de Museus–, l'única organització no governamental de museus i professionals de museus amb presència a escala mundial. Aquest aprova el 1986 el codi deontològic per als museus, que estableix uns estàndards d'excel·lència als quals tots els membres s'han d'acollir per salvaguardar el patrimoni cultural i natural, material i immaterial. En l'entrevista de Peio H. Riaño (2020) per a *El País*, Suay Aksoy, presidenta de l'ICOM, assegura que la inclusió de les minories és una prioritat als museus, principalment en el cas de les dones, no per representar una minoria, sinó per la necessitat de realitzar aquesta inclusió des de la igualtat i la dignitat. La pandèmia va tornar a recordar que els museus són reflex de la societat, per la qual cosa han de ser més democràtics i «atendre les desigualtats que succeeixen en les nostres societats, interessar-se pels més afectats pel coronavirus, pels que són més rebutjats i acomiadats de les seves feines» (Riaño, 2020), per a la qual cosa les administracions públiques i les entitats privades han de preparar un finançament d'emergència.

En qualsevol dels futurs que esperen al camp de l'art, la col·laboració institucional i la creació de xarxes són instruments fonamentals per al seu ple desenvolupament.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.1. Museus, centres d'art i sales d'exposicions

2.1.3. Models de gestió

En el panorama actual de museus i centres d'art contemporani a l'Estat espanyol, hi ha diferents sistemes de gestió interna, tant en els de dependència pública com en l'àmbit privat.

Els diferents organismes públics han generat fórmules diferents per dotar d'autonomia els centres, com ara les agències estatals, les fundacions públiques, les empreses públiques, els consorcis, etc. Aquestes fórmules de gestió proporcionen agilitat i eficàcia en el funcionament diari (econòmic, de personal, de recursos), més independència a la programació i, fins i tot, faciliten l'establiment d'acords amb altres institucions o finançadors.

Enfront d'aquest sistema, també hi ha un bon nombre de centres que depenen orgànicament o, fins i tot, són part dels departaments de Cultura de les corresponents administracions públiques, sense personalitat jurídica pròpia. Com és obvi, aquests són més vulnerables i gaudeixen de menys independència.

Com a exemple del primer model, hi ha l'MNCARS, que gaudeix d'una autonomia només superada pel Museu Nacional del Prado, enfront del CA2M, que respon al segon model, en tractar-se d'una institució dependent de la Conselleria de Cultura de la Comunitat de Madrid, i la direcció de la qual està subjecta als vaivens de la política malgrat que la plaça es convoqui mitjançant concurs públic.

En qualsevol cas, l'estructura interna no blinda les institucions enfront de les ingerències polítiques, que inclouen des de modificar la programació expositiva (el cas de la mostra «Gabarrón, un humanista del color», al Museu Patio Herreriano (*)), el trasllat de la seu principal (el canvi d'ubicació de Medialab Prado a Matadero Madrid (*)) o, directament, condemnar-la a tancar (entre els últims casos, el del Centre d'Art i Natura, CDAN, a Osca (*)).

Per a la gestió correcta de cada institució artística de titularitat pública, d'acord amb les seves finalitats fundacionals, aquestes han de tenir tres tipus de recursos que, malgrat que siguin obvis, no sempre es donen:

1. **Equipament arquitectònic:** característiques físiques, espacials i tecnològiques adequades per cobrir les finalitats de la institució, i també un manteniment concorde.
2. **Equip:** cada institució s'ha de configurar sobre tres òrgans o estaments amb unes competències i funcions ben definides:
 - **Patronat:** com a òrgan col·legiat de govern.
 - **Direcció:** una persona independent, seleccionada per concurs públic transparent, que signi el projecte artístic i que disposi d'una figura laboral estable al centre.
 - **Equip tècnic:** equip professional especialitzat i prou ampli per cobrir les demandes de la institució.
3. **Finançament:** els pressupostos del Govern estatal, autonòmic o local han de contemplar una dotació pressupostària anual suficient per aconseguir els objectius del projecte artístic i garantir el bon funcionament i manteniment de la institució, sense tenir en compte altres recursos públics o privats que puguin millorar o augmentar la programació.

Les condicions descrites més amunt, que són un reflex del «Document de bones pràctiques a museus i centres d'art» ja esmentat, són incompletes actualment per un gran nombre d'institucions públiques, que solen caure en traves administratives que no tenen una solució fàcil.

Per posar un exemple, Madrid Destino Cultura, Turismo y Negocio, SA, coneguda simplement com a Madrid Destino, és una empresa pública propietat de l'Ajuntament de Madrid encarregada de la gestió d'esdeveniments i de projectes específics de cultura i turisme, a més dels grans centres de cultura contemporània de la ciutat, com ara, entre altres, Matadero Madrid, CentroCentro o Conde Duque. La contractació del personal de direcció artística durant els últims anys ha respost a una prestació de serveis, en les bases de concurs (*) dels quals quedava clarament establert que «la persona autora del projecte seleccionat ha de subscriure amb Madrid Destino un contracte mercantil de naturalesa artística, sense que hi hagi cap vincle laboral ni potestat disciplinària de cap tipus entre les parts». És a dir, en lloc de contractar com a personal laboral, mitjançant contracte d'alta direcció, l'aplicació del codi de bones pràctiques es redueix a convocar el concurs, però la contractació és per la prestació d'un servei, la qual cosa obliga el beneficiari a estar donat d'alta com a autònom. De la mateixa manera, «la Direcció artística podrà tenir personal propi de Madrid Destino, per a funcions de suport tècnic i administratiu; en cap cas, no es podrà considerar aquesta disponibilitat com un índex de laboralitat. El personal que, si escau, sigui contractat per la direcció artística o hi pertanyi, en dependrà únicament i exclusivament. La direcció artística no està integrada dins de l'organigrama empresarial de Madrid Destino ni en té cap facultat

de representació, excepte la institucional, però desenvoluparà la seva tasca en col·laboració dins de les normes laborals i pressupostàries de Madrid Destino». Aquesta pràctica no és un fet aïllat i es poden veure condicions semblants en molts dels últims concursos, com, per exemple, en els de l'ICUB –Institut de Cultura de Barcelona–, per a les direccions de la Virreina Centre de la Imatge, Centre d'Art La Capella o Fabra i Coats.

D'altra banda, la proposta per a l'ampliació del «Document de bones pràctiques a museus i centres d'art» confirma les necessitats dels últims anys, com ara:

1. Les limitacions dels contractes de direcció perquè no superin els deu anys.
2. La incorporació de la igualtat de gènere segons la Llei orgànica 3/2007 per a la igualtat efectiva de dones i homes (LOI).
3. Aplicar l'Estatut de l'artista per garantir els drets d'autoria i retribuir-ne sense excepció l'activitat, o garantir que en cap cas no es podrà externalitzar de manera total o parcial la gestió de qualsevol museu, centre o sala de titularitat pública al sector privat.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.2. Programes generals de promoció i difusió

2.2.1. Introducció

Cal recordar que la situació dels i de les artistes a Espanya és d'una fragilitat alarmant. Dins del sistema de l'art en aquest país, els professionals que formen la base de la piràmide, sobre la qual se sosté tota la resta, són els qui es troben en una situació més inestable i en pitjors condicions. Entre els últims estudis sobre aquest tema, potser el més interessant és *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*, de Marta Pérez Ibáñez i Isidro López-Aparicio (2017). Les xifres registrades en aquest estudi, segons el testimoniatge de més de mil cent artistes, certifiquen una precarietat molt elevada entre creadors, i parlem d'una època prèvia a la pandèmia de la covid-19 iniciada al març del 2020. Com a conclusions principals, els autors en destaquen tres:

1. l'artista manté amb els seus propis recursos el sistema de l'art;
2. la relació estable amb el mercat continua essent un objectiu generalitzat;
3. la creació artística és una necessitat, encara que no sigui rendible.

En aquest sentit, l'Administració pública té diferents plans de suport al sector de les arts visuals que s'adrecen als seus diferents agents, individuals o col·lectius, segons prioritats. El focus principal d'atenció sol ser l'artista, seguit d'altres professionals (entre els quals, destaquen clarament les persones que treballen en el món del comissariat, enfront d'altres especialitzacions com la crítica d'art o la mediació); posteriorment, hi hauria les entitats sense ànim de lucre i, finalment, les entitats amb ànim de lucre, que són considerades prioritàries perquè duen a terme una important tasca social o de suport del sistema, com ara, per exemple, les galeries d'art.

Ara bé, el suport que des de l'Administració pública es pot aportar als creadors i altres estrats propers a la producció de l'art va per múltiples vies:

- Convocar ajudes directes mitjançant concurrència pública.
- Proporcionar visibilitat i reconeixement nacional (exposicions, publicacions, premis), a més de visibilitat i mobilitat a l'exterior (esdeveniments internacionals, residències).
- Facilitar assessorament professional.
- Incentivar una formació especialitzada per ampliar estudis (cursos i tallers especialitzats).
- Reduir despeses estables (com ajudes al lloguer de tallers, estudis o oficines).
- Subministrar altres recursos no econòmics.
- Afavorir línies de crèdit amb condicions favorables.
- Ajudar al comerç de l'art.
- Afavorir el treball en xarxa entre professionals.
- Etc.

Aquí ja ens trobem amb dues evidències més, però que no sempre són fàcils de veure: la **continuitat dels programes de suport i l'àmbit competencial**. Sobre la primera, cal que el suport als artistes no sigui ni puntual ni aïllat. Ha de ser continuat en el temps, perquè penetri en el sistema, i ha de tenir diferents estratègies que ajudin en conjunt.

En època de crisi, els artistes necessiten de manera urgent ajudes directes, mitjançant compra d'obra o mitjançant ajudes de producció. Aquestes ajudes directes no tindrien sentit si es convoquessin un any i no es repetissin periòdicament els següents, per això la necessitat de dissenyar plans i polítiques estratègiques a curt, mitjà i llarg termini. Cal recordar que la crisi econòmica del 2008 no va tenir lloc només aquell any, sinó que les seves conseqüències en el sector de la cultura es van notar especialment durant els primers anys de la dècada següent. Aquestes ajudes d'emergència, que són curterministes i tenen la funció d'injectar una mica de capital immediat per contribuir a la supervivència del sector artístic, han d'anar acompanyades d'altres ajudes directes o indirectes futures, per no caure en sac foradat.

Pel que fa a l'àmbit competencial, que ja hem avançat anteriorment, cal recordar la separació de competències de les administracions públiques locals, autonòmiques i estatals, per entendre els diferents suports que es poden oferir des de cadascuna d'aquestes, i des de les diverses institucions dependents de cada organisme.

La visibilitat d'artistes espanyols a l'exterior recau principalment en estructures d'àmbit estatal com Acció Cultural Espanyola (AC/E), encara que des d'ajuntaments o autonomies/diputacions hi pugui haver línies que complementin aquesta tasca (com ara, les ofertes per instituts culturals com el [Ramon Llull](#) a Catalunya, etc.); en aquest sentit, tampoc no poden recaure a cap centre o museu estatal competències pròpies del Ministeri de Cultura.

D'altra banda, també cal tenir en compte la complementarietat dels diferents programes privats de promoció i difusió de les arts visuals actuals, que cobreixen certes necessitats difícils d'aconseguir des de l'àmbit públic. Algunes d'aquestes organitzacions privades formen part al seu torn de les meses sectorials d'art contemporani que es creen com a òrgans consultius en els tres estrats administratius esmentats.

A continuació, s'analitzaran diferents exemples de suport a la creació i promoció de l'art contemporani des d'institucions públiques a l'Estat espanyol.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.2. Programes generals de promoció i difusió

2.2.2. Línies d'ajudes i subvencions

La **Llei general de subvencions** (Llei 38/2003, de 17 de novembre), que té per objecte la regulació del règim jurídic general de les subvencions atorgades per les administracions públiques, regula la gran majoria de les ajudes econòmiques mitjançant la convocatòria de subvencions, premis, beques o altres formes públiques de concurrència competitiva en Cultura. En les arts visuals, aquestes poden ser individuals (especialment, per a artistes, gestors i comissaris) o per a entitats privades (amb i sense ànim de lucre). Pot haver-hi altres convocatòries sense necessitat d'estar regulades per aquesta llei, quan no comporten contraprestació econòmica o com a programació pròpia de museus, sales d'exposicions o centres culturals, cas en què la despesa surt de les partides corresponents, amb la seva consegüent gestió administrativa particular.

Una de les principals línies d'actuació estatal és la promoció i difusió de la creació artística mitjançant tres ajudes convocades per la Direcció General de Belles Arts del Ministeri de Cultura (*), amb una periodicitat anual:

1. **«Ajudes per a la promoció de l'art contemporani espanyol»:** adreçades normalment a galeries d'art que participin en fires internacionals, tot i que en casos excepcionals s'inclouen ajudes per a artistes visuals, crítics i comissaris.
2. **«Ajudes per a la recerca, creació i producció artístiques en el camp de les arts visuals»:** per a artistes visuals inscrits en el Règim especial de treballadors autònoms o empreses privades amb residència fiscal a Espanya.
3. **«Ajudes per a la modernització i innovació digital del sector de les arts visuals»:** per a artistes visuals, crítics, comissaris i galeries d'art.

D'altra banda, l'**Institut de la Joventut** se centra en el suport a la creació jove, que se circumscriu, no sense polèmica, a l'edat de trenta-cinc anys. Des del 1984 fins al 2008, la institució va seguir una política d'adquisicions per a una col·lecció pública molt eclèctica, i va vincular la seva visibilitat a la Sala Amadís de Madrid. Des del 2008, l'Injuve substitueix el procés de compra d'obra, un reconeixement més proper a la lògica del mercat de l'art, per altres estratègies que tracten de generar un suport econòmic, logístic i humà més d'acord amb les necessitats dels creadors i professionals en l'arrencada de les seves carreres. Ho fa mitjançant el programa «Ajudes Injuve per a la Creació Jove», destinat al suport a la producció d'artistes emergents de fins a trenta anys, i al comissariat i l'emprenedoria per a comissaris i gestors menors de trenta-cinc anys.

Per la seva banda, la Comunitat de Madrid, per mitjà de la **Sala d'Art Jove**, convoca anualment, des del 1988, «Circuitos de artes plásticas», unes ajudes a la producció per a artistes que en l'actualitat estan adreçades a residents en aquesta comunitat menors de trenta-cinc anys; i, des del 2010, «Se busca comisario», per a projectes comissarials de joves comissaris menors de trenta-cinc anys. En la mateixa línia, la **Sala d'Art Jove** de la Generalitat de Catalunya també destaca per les seves convocatòries anuals de projectes en diverses modalitats (creació, curadoria, edició, investigació, mediació).

Més enllà de les ajudes destinades a creadors i professionals joves, hi ha altres suports a la creació d'arts visuals en diferents disciplines, abordades des de la producció, la gestió, el comissariat o les estades de formació i recerca. Com a models, es poden estudiar els casos de Madrid, Euskadi o Catalunya. En aquest darrer cas, es destacable la tasca de l'**Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural** (OSIC), que ofereix suport de diversos tipus a la producció, difusió i recerca artística i cultural. També és possible ampliar la informació a portals web especialitzats que reuneixen, de manera més o menys actualitzada, les principals convocatòries d'arts visuals en actiu. A tall de referència, tot i que no completa ni actualitzada, hi ha la Guía de recursos para las artes visuales publicada el 2012 pel Ministeri de Cultura, que ofereix informació dividida en tres nivells: comunitats autònomes, ministeris i Europa.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.2. Programes generals de promoció i difusió

2.2.3. Programes de suport a professionals

Com s'ha esmentat anteriorment, a les ajudes econòmiques directes cal sumar els programes de suport a professionals que busquen facilitar una formació especialitzada, fomentar la recerca en art contemporani i proporcionar assessorament per a artistes, comissaris i gestors, adreçats especialment a facilitar la professionalització en el sector.

A continuació, s'exposen exemples de diferents administracions, encara que hi ha propostes similars en altres contextos de l'Estat espanyol.

Tabacalera Promoción del Arte, dependent del Ministeri de Cultura, va oferir durant dos anys (2015 i 2016) el programa de tallers «Alguien ahí», dirigits i impartits per artistes de diferents disciplines sota la premissa de conciliar la formació i l'experiència mitjançant l'intercanvi intergeneracional. Professionals ja consolidats, com Juan Luis Moraza, Marisa González, Eva Lootz, Concha Jerez i José Iges, o Pedro G. Romero, entraven en contacte amb artistes que iniciaven la seva trajectòria per ampliar metodologies i pràctiques.

La Comunitat de Madrid va organitzar, del 2015 al 2019, el programa «Madrid 45», que va tenir com a objectius complementar els aspectes no inclosos als programes acadèmics de Belles Arts, afavorir el debat entorn de la producció artística i dinamitzar el context creatiu. Amb una mitjana de set tallers anuals, per «Madrid 45», van passar artistes de la talla de La Ribot, Francesc Torres, Dora García, Daniel García Andújar, Tania Bruguera, Lara Almarcegui, Ignasi Aballí o Jordi Colomer, i crítics i comissaris de prestigi reconegut, com Martí Manen, Chus Martínez o Beatriz Herráez.

Quant a recerca, entre el 2016 i el 2019, es van dur a terme, vinculats a les sales de la Comunitat de Madrid, quatre laboratoris diferents de recerca, de dos anys de durada cadascun, els integrants dels quals eren seleccionats per convocatòria (Villegas González, de la Colina Tejada i Chinchón Espino, 2019; Villegas González i de la Colina Tejada, 2021):

1. «Programa sin créditos», dirigit per les docents Selina Blasco i Lila Insúa per generar eines de reflexió sobre l'educació artística reglada, especialment la universitària (Blasco i Insúa, 2016, 2017 i 2018).
2. «LIME Laboratorio de investigación y experimentación museográfica», sota la direcció de Juan Carlos Rico (Rico, 2016 i 2017).
3. «Conversación abierta», centrat en el comissariat d'exposicions i dirigit per Tamara Díaz Bringas amb Soledad Gutiérrez, el primer any, i amb Irene Calvo, el segon (Díaz Bringas i Calvo, 2019).
4. «En los márgenes del arte», centrat en pràctiques artístiques i socials situades en els límits difusos de la noció d'art, i dirigit pels docents, investigadors i artistes Laura de la Colina, Alberto Chinchón i Daniel Villegas.

Sobre assessorament professional, un exemple destacable vinculat a la Sala d'Art Jove de la Comunitat de Madrid va ser «Programa A», un servei gratuït en línia i presencial d'assessorament en la producció i recursos per a projectes visuals, gestionat per Ramón Mateos, a més d'assessorament legal, fiscal i comptable per a artistes i gestors, a càrrec d'Eva Moraga, en la primera fase, i de Daniel Lesmes, en la segona. Aquest servei va funcionar del 2016 al 2019 i va servir per confirmar la falta de coneixements sobre temes vitals per a l'arrencada de les carreres professionals dels sol·licitants del servei, que repetien certes preguntes de manera sistemàtica: com es dona d'alta un artista o comissari en règim d'autònoms?, com factura un creador la venda d'una obra d'art?, quins compromisos legals adquireix un comissari en acceptar un encàrrec?, on pot un artista produir un treball específic o resoldre una qüestió tècnica?, etc.

Tots els exemples aportats en aquest apartat són de programes que van deixar de fer-se, la qual cosa evidencia un dels mals de l'Administració pública que ja s'ha avançat anteriorment: la falta de continuïtat de molts dels programes generals de promoció i difusió de les arts visuals, i de gairebé totes les àrees culturals. Normalment, és degut als vaivens de pressupostos generals, que afecten de manera habitual a Cultura, i també als canvis d'equips de les institucions públiques després dels processos electorals corresponents.

2. Análisis del sector público de las artes visuales en el Estado español

2.2. Programes generals de promoció i difusió

2.2.4. Programes de suport i dinamització del context creatiu municipal o regional

Hi ha moltes formes de suport i dinamització del context creatiu municipal o regional, tot i que es poden dividir en dues per la forma de gestió: aquelles que són iniciades i gestionades des de l'àmbit públic, i aquelles que ho fan des de l'àmbit privat, però amb suport públic.

De les primeres, cal recordar que són gestionades majoritàriament per centres culturals de proximitat o per mitjà de juntes de districte. Són les propostes localitzades en què la generalitat dels programes amplis (com les ajudes anteriorment esmentades, que tractaven d'arribar al nombre més gran de beneficiaris possibles) és substituïda per actuacions més properes al context immediat, i s'han d'emmotllar a les necessitats de cada barri o regió en un moment particular.

Potser és interessant recalcar algunes iniciatives públiques que no sempre tenen fàcil definició dins del camp d'estudi d'aquest text, i que responen a les iniciatives més experimentals, basades en la recerca i en l'experiència. Són projectes que sorgeixen a iniciativa de grans centres culturals i que utilitzen eines pròpies de les arts visuals, però que es difuminen intencionadament amb altres camps com l'educació, l'antropologia o la sociologia. Es poden englobar dins d'epígrafs més generals, com el d'art col·laboratiu o comunitari, que, en aquest context, sorgeix amb la intenció de donar cabuda a accions artístiques locals que tenen la participació activa de la ciutadania.

“ «Promoure allò comú des de l'àmbit públic té a veure amb dur a terme polítiques públiques que no vegin els ciutadans només com a espectadors o receptors de serveis prèviament dissenyats, sinó com a agents de canvi amb capacitat d'autoorganització».

Fernández Polanco (2021)

Com a exemple, destaca Imagina Madrid, coordinat per Intermediae-Matadero (entitat que depèn de l'Ajuntament de Madrid) i desenvolupat entre el 2017 i el 2019 a nou llocs de la perifèria madrilenya. Imagina Madrid va proposar explorar tant l'espai urbà central com el descentralitzat per mitjà de noves formes d'intervenció multidisciplinària i processos de col·laboració que acoïssin i interrelacionessin la comunitat veïnal i els diferents agents de l'àmbit artístic. D'Intermediae-Matadero, també sorgeixen propostes interessants, com «Una ciudad muchos mundos», un programa que tracta d'articular un espai col·lectiu de producció i recerca entorn de les pràctiques artístiques i socials vinculades amb contextos específics, i «Modelos para una ciudad en la que caben las niñas y los niños», cicle d'intervencions artístiques a la nau Intermediae, a Matadero, que converteixen l'espai en llocs de joc per investigar la intersecció entre allò lúdic, la infància, la criança i la ciutat.

A Barcelona trobem el programa Art i Part, dedicat als projectes artístics comunitaris. Està promogut per l'Ajuntament de Barcelona i es proposa treballar a partir del teixit ja existent d'iniciatives comunitàries al territori. D'aquesta manera, s'estableixen col·laboracions entre professionals de les arts i agents culturals i socials que, després d'un procés de recerca i treball conjunt, es materialitzen en accions o espectacles públics que exploren llenguatges diversos, híbrids i experimentals.

Dins d'aquesta categoria, cal parlar de la tasca de Medialab Prado en conjunt. Definit com un «laboratori ciutadà que funciona com a lloc de trobada per a la producció de projectes culturals oberts», Medialab convida a fer propostes o sumar-se a d'altres i dur-les a terme de manera col·laborativa. Entre les múltiples línies de recerca que s'han posat en marxa, hi ha els laboratoris de dades obertes, de prototipatge creatiu, d'intel·ligència col·lectiva per a la participació democràtica, d'innovació ciutadana, de ciència ciutadana o d'experimentació àudio/vídeo.

També dins dels programes de suport i dinamització del context creatiu municipal o regional, cal destacar que les entitats públiques incentiven igualment la col·laboració o el finançament de certs projectes artístics i culturals independents, organitzats principalment per associacions, fundacions i altres plataformes normalment sense ànim de lucre. Es tracta de propostes que no solen tenir cabuda ni en l'àmbit institucional ni en el comercial, però que són completament necessàries per generar un teixit sectorial de base. Per aquest motiu, sumat a la impossibilitat de gestionar aquest tipus de projectes des de la institució pública, amb uns equips menys flexibles que els de la iniciativa privada, el suport a aquestes propostes independents per mitjà de subvencions, cessions d'espais o mitjans, o suport en comunicació, és imprescindible, garantint en qualsevol cas la no ingerència en els continguts.

En definitiva, es dona suport a projectes independents amb la intenció de visibilitzar l'art actual i es dona protagonisme als grups o subsectors que solen estar al marge de les línies de difusió comunes.

Alguns exemples de la diversitat d'aquests projectes al territori estatal són els següents:

El [BarcelonaGalleryWeekend](#) o l'Apertura. Organitzats per l'Associació d'Art Barcelona, el primer, i per l'associació de galeries madrilenyes d'art contemporani [Arte Madrid](#), el segon, són els esdeveniments artístics que inauguren les temporades d'exposicions en ambdues ciutats. Tots dos reben finançament de fonts privades (com fundacions de bancs i marques comercials) i públiques (com la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona i l'Ajuntament de L'Hospitalet, la Comunitat de Madrid, l'Ajuntament de Madrid o el Ministeri de Cultura).

[La Biennial Dones en les Arts Visuals \(*\)](#). Es tracta d'un esdeveniment creat per l'associació Dones en les Arts Visuals (MAV), l'objectiu del qual és visibilitzar les dones de l'art contemporani des d'una perspectiva interseccional, que es desenvolupa sobre la base de la suma d'art, teoria i activisme. Neix el 2016, a partir del Festival Mirades de Dones, amb un manifest que denuncia la poca presència de dones al món institucional de l'art i les pràctiques opaques i els interessos que caracteritzen les designacions lliures. El programa és molt ampli i té presència a les principals ciutats de l'Estat espanyol. A més de la Biennial, en anys alternatius, s'organitza el Fòrum MAV a diferents seus de l'Estat: FMM2015, a Barcelona i Madrid; FMM2017, a Sevilla i Madrid; FMM2019, a Vitòria i Madrid. Tant la Biennial com el Fòrum tenen diferents formes de suport públic, però habitualment una aportació econòmica del Ministeri de Cultura.

Per esmentar altres exemples de projectes que no podrien tirar endavant sense el suport públic, cal destacar per la qualitat de les seves propostes, la seva continuïtat en el temps i la seva capacitat per conjuminar entitats públiques i privades, les plataformes independents [Proyector](#), especialitzada en videoart, [In-Sonora](#), centrada en art sonor i interactiu, i [AcciónMad](#), dedicada a l'art d'acció i *performance*. Totes tres desenvolupen la seva activitat prioritàriament a Madrid. Un altre tipus de propostes són les de Green Parrot i Half House, a Barcelona, Wikitoki, a Bilbao, Harinera ZGZ, a Saragossa, etc.

Per acabar, cal esmentar altres plataformes que han sorgit els últims anys per visibilitzar el treball dels artistes des dels seus propis llocs de producció, és a dir, els seus tallers o estudis. A Madrid, destaca [Open Studio](#), projecte iniciat per l'associació Open Mind Arte y Cultura, i que organitza el festival Open Studio Madrid en col·laboració amb la Comunitat Autònoma i algunes fundacions privades, entre altres suports, i [ArtBanchel](#), festival independent i autogestionat pels artistes que disposen de tallers al barri madrileny de Carabanchel, i que, en les primeres edicions (2017, 2018, 2019), no van voler formalitzar la seva col·laboració en cap forma jurídica determinada ni van sol·licitar ajudes públiques ni privades.

2. Anàlisi del sector públic de las artes visuales en el Estado español

2.2. Programes generals de promoció i difusió

2.2.5. Programes de fidelització i de creació de nous públic

Com s'ha esmentat en l'apartat «1. L'art com a servei públic i dret social», un dels principals esculls de les arts visuals actuals té a veure amb la recepció del públic general, molt sovint poc inclinat a enfrontar-se a aquestes noves formes de fer des d'una postura oberta i sense prejudicis. Caldria afegir, però, que el mateix sector de les arts visuals opera de vegades sense pensar en un públic no especialitzat, per la qual cosa tanca un cercle massa estret i afavoreix així l'hermetisme. Per aquest motiu, és tan important dur a terme una tasca d'educació de la mirada des de les institucions públiques, que faciliti l'acostament dels espectadors a curt termini, però que generi un pensament crític i emancipat a mitjà o llarg termini. De la mateixa manera, el toc d'atenció sobre l'art com a element socialitzador es duu a terme mitjançant programes i activitats que fomenten la creació de nous públics. Com en altres àrees culturals, el treball amb infants, o amb adolescents, no només permet acostar l'art contemporani des d'una postura més àmplia i experimental enfront del perfil adult, sinó que, a més, es treballa des de la base per garantir i consolidar el públic de demà. La manera de tractar aquests objectius és mitjançant la programació d'activitats públiques i mitjançant una tasca constant de mediació als espais expositius.

La majoria dels centres d'art, sales i museus tenen programes estables de visites dinamitzades gratuïtes, adreçades sobretot a escolars i famílies, encara que no és tan corrent veure activitats destinades a dos tipus de públics molt determinats, com ara els adolescents i les persones grans.

Com a exemple, és interessant assenyalar la proposta de mediació cultural amb adolescents Rendija, un projecte del col·lectiu Desmusea per al Centre de Cultura Contemporània Conde Duque per treballar amb joves de setze i divuit anys des del supòsit de reformulació dels espais del centre i de les seves funcions. Hi ha projectes similars al Museu Centre d'Art Reina Sofia, a Madrid (des del 2006), i el CA2M, Centre d'Art Dos de Mayo, a Móstoles.

A tall d'experiència pilot, l'artista multidisciplinari Christian Fernández Mirón i l'educadora Patricia Raijenstein van proposar a la Sala d'Art Jove de la Comunitat de Madrid el grup d'aprenentatge «Mediación Extendida. Una aproximación de tantas» per a un públic adult/gran. Durant un curs sencer, del setembre del 2018 al juliol del 2019, es va treballar per abordar l'art contemporani des del joc, l'experimentació i el diàleg. L'objectiu final era crear, amb aquest públic específic –un dels que oferia més resistència cap a l'art emergent exhibit en aquesta sala–, eines de mediació que poguessin servir a altres visitants. Amb l'ajuda d'una gravadora, van aconseguir crear una audioguia per facilitar al públic l'experiència a la sala, independentment de l'exposició d'art contemporani que es volgués veure. Un dispositiu de mediació autònoma, gratuït i accessible que porta per títol *Para cosas bellas, ya están los atardeceres*.

Fora d'aquests projectes educatius per a públics més específics, no podem deixar d'esmentar les propostes de programes públics i mediació d'alguns centres que entenen aquestes activitats com a eixos estructurals tan importants com les exposicions o les col·leccions, generadores de continguts en si mateixes. Resulta recomanable investigar l'oferta d'institucions com les ja anomenades:

- MNCARS: «Activitats» i «Educació»
- CA2M: «Activitats actuals», «Pensament» i «Educació»
- MACBA
- MNAC
- ARTIUM
- EsBaluard

Cal fer un esment especial als programes artístics que no es desenvolupen als centres culturals, sinó que ho fan directament als centres educatius.

Des del 2009, l'Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) i el Consorci d'Educació de Barcelona (CEB) desenvolupen «Creadors En Residència» als instituts de Barcelona, per introduir la creació contemporània als centres públics d'educació secundària per mitjà del contacte directe i continu d'un creador amb els estudiants.

Amb la mateixa intenció, però en ensenyament superior, el projecte «Making Art Happen» de l'associació Expriminto Limón convida a artistes a classes universitàries per ensenyar parts del temari oficial des de posicions diferents.

2. Anàlisi del sector públic de las artes visuales en el Estado español

2.3. Espais de producció

Malgrat la consolidació de nous espais d'exposició, difusió i generació de continguts com l'MNCARS, l'IVAM o el MACBA, l'escassetat de tallers i altres espais de producció artística des de l'àmbit públic a la fi dels anys vuitanta i començament dels noranta, es converteix en un fre a la creació i a la promoció cultural. Com a resposta a la demanda comencen a sorgir els primers espais habilitats per a la producció d'art i la generació de nous continguts mitjançant la pràctica i l'experimentació. Aquests espais són oferts als artistes, en la seva majoria en convocatòria oberta, per desenvolupar projectes específics. Un dels primers centres oferts per cobrir aquestes necessitats va ser **Arteleku**, creat per la Diputació Foral de Guipúscoa el 1987. Centre de referència i pioner a la seva època, va ser un lloc de reflexió, recerca, difusió i experimentació fins que va tancar el 2014. A més d'una àmplia programació de tallers, cursos i seminaris, l'antic edifici industrial disposava de sales multimèdia, d'espais de producció i d'un centre de documentació especialitzat en art contemporani, que incloïa publicacions pròpies, a més de la revista *Zehar*. És destacable l'arxiu digital d'**Arteleku** (*), que recupera la documentació gràfica i audiovisual de les activitats realitzades al centre des del seu origen, i també els seus documents editorials.

Un altre exemple per estudiar és **Hangar**, que obre les portes el 1997 gràcies a la iniciativa de l'Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), que, des del 1993, atén les demandes d'escassetat de tallers per a artistes. Localitzat en una antiga fàbrica tèxtil a Barcelona, Hangar arrenca amb la idea d'oferir un espai per a la producció i acaba ampliant el seu objectiu per formar un centre de recursos. Els primers anys, Hangar es reforça en la producció i la postproducció de projectes multimèdia, que desemboca en la creació d'un **fab lab** (*). El 2002, es crea la Fundació privada AAVC, que atorga una personalitat jurídica pròpia a Hangar, amb un patrimoni fundacional format per obra original donada per diversos artistes visuals, com Frederic Amat, Evru, Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Antoni Muntadas, Susana Solano o Francesc Torres. Uns quants anys després, amb la intenció de donar més acollida a les arts visuals, obre una nova àrea de recerca artística en la qual pugui fluir la transmissió intersectorial de coneixements mitjançant noves col·laboracions amb universitats, organitzacions i col·lectius. A més, en les obres de rehabilitació i ampliació del 2009, Hangar obre un nou plató equipat amb laboratoris tècnics i tecnològics, i una casa per a artistes, i potencia el seu programa de residències.

Hangar forma part al seu torn de la plataforma **Fàbriques de Creació Barcelona**, una xarxa de centres de creació i formació, residències i assajos oberts de dansa, circ, arts escèniques o arts visuals, situats en antics recintes industrials o complexos fabrils, com Fabra i Coats o La Escocesa. En l'àmbit regional, Hangar també s'inclou en la **Xarxa d'Espais de Producció i Creació de Catalunya**, xarxa que conté entitats de titularitat pública, juntament amb entitats privades sense ànim de lucre.

Per acabar, cal destacar **LABoral Centre d'Art i Creació Industrial**, inaugurat al març del 2007, com una iniciativa del Govern del Principat d'Astúries, que proposa un model alternatiu per al desenvolupament de la cultura artística i tecnològica. Malgrat ser una iniciativa pública local, LABoral és una fundació privada sense ànim de lucre en la qual, a més de les institucions públiques, intervenen altres corporacions i empreses privades. Es considera una institució multidisciplinària enfocada a les noves produccions culturals resultants de la utilització creativa de les TIC. Malgrat el seu bagatge i suport internacional, LABoral també és un exemple de com la fragilitat del sector afecta tant individus com grans centres, que amb prou feines poden sostenir la seva estructura si les polítiques locals els retiren el suport o canvien les seves prioritats.

2. Anàlisi del sector públic de las artes visuales en el Estado español

2.4. Residències artístiques

Arran de la creació de nous espais per a la producció, s'inicien els programes de **residències artístiques**, que ofereixen la possibilitat de desenvolupar una activitat de manera intensiva, a la localitat mateix o mitjançant estades en altres llocs.

Els programes de residències artístiques sorgeixen amb l'ànim d'entretenir un context de creació, col·laboració i desenvolupament artístic tant professional com personal mitjançant l'experiència i la posada en pràctica de noves metodologies participatives. En definitiva, els programes de residència proveeixen els beneficiaris de temps, d'espai i de mitjans per treballar en condicions òptimes.

Aquestes iniciatives se solen dividir entre les que ofereixen un espai per treballar i les que faciliten també un espai on viure. En tots dos casos, aquests programes estan dirigits a aconseguir la màxima professionalització del resident per mitjà d'un equipament teòric i pràctic adequat, i també de contactes dins del context artístic més immediat.

Des de la Subdirecció General de Promoció de l'Art del Ministeri de Cultura, s'activa el «Localitzador de residències i d'espais per a la producció artística» (*), un cercador de residències, d'espais de creació i de centres d'art contemporani a Europa, l'Amèrica Llatina i els Estats Units. **Localizart.es** cerca afavorir les mobilitats dins de l'àmbit artístic, la qual cosa projecta a escala nacional i internacional el sector espanyol de les arts visuals i propicia les condicions per a la formació i les activitats artístiques mitjançant la difusió i la promoció de l'obra d'agents tant emergents com ja consolidats. D'aquesta manera, s'estableix, a més, una xarxa d'intercanvi i de col·laboració professional en un camp globalitzat i cada vegada més competitiu. Al costat dels estudis resultants i els programes de localització de residències externes, s'inclou un directori amb fitxes individualitzades i informació sistematitzada de tots els centres d'art –institucionals, independents i espais alternatius– que integren la xarxa de recursos i infraestructures de les arts visuals.

Fora de l'àmbit purament institucional, es pot situar la Xarxa Transibèrica d'Espais Culturals, els socis de la qual disposen d'una manera habitual de suport públic, principalment econòmic per mitjà de subvencions, però la gestió de la qual és independent.

Hi ha diferents exemples de residències artístiques des de la iniciativa pública a l'Estat espanyol. El **Centre de Residències Artístiques de Matadero Madrid** (*) va ser creat com a entitat pròpia el 2017 per enfortir el suport al teixit creatiu de la ciutat que abandera el Matadero. El Centre de Residències Artístiques es defineix com un espai de producció multidisciplinària o transdisciplinària en el qual la creació s'aborda com un procés educatiu per damunt de les demandes del mercat. És, per tant, un espai de residències de treball.

Entre els programes del Centre, hi ha El Ranchito, una col·laboració del Matadero Madrid amb l'Agència Espanyola de Cooperació Internacional per al Desenvolupament (AECID), posada en marxa el 2011, i que disposa de dos pisos al barri madrileny de Legazpi, on s'allotgen els convidats. Es tracta d'un projecte de recerca en el qual participen en cada edició, centrada en la cooperació amb un altre país, prop d'una trentena d'artistes, individuals o col·lectius, locals i internacionals, i en què també col·laboren diverses institucions, agents i associacions.

Una trentena més d'artistes acull cada any La Casa de Velázquez, una institució cultural francesa que depèn del Ministeri francès d'Educació Nacional, d'Ensenyament Superior i de Recerca. La institució es dedica a l'estudi de l'hispanisme des de la creació i la recerca, i ofereix estades per a artistes de qualsevol nacionalitat i disciplina. Aquests creadors disposen d'un taller-apartament independent, a més d'espais compartits entre residents. De manera anàloga, la Reial Acadèmia d'Espanya a Roma, fundada el 1873, ofereix un programa de residències artístiques a la capital italiana. També en col·laboració amb l'AECID, aquesta institució docent beca artistes joves espanyols i ciutadans dels països de l'Amèrica Llatina, l'Àfrica i Àsia per realitzar part de la seva recerca o la seva obra a l'Acadèmia d'Espanya a Roma.

Ja s'ha esmentat anteriorment Hangar i LABoral Centre d'Art i Creació Industrial, però caldria destacar-ne ara les convocatòries de residències (*), i també les d'altres entitats com el Centre Huarte, que, a més d'acollir artistes en residència, permet la cessió temporal d'espais, o el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, que amb el programa de residències internacionals de Cultura Resident possibilita a artistes de la Comunitat Valenciana el desenvolupament de projectes artístics en altres centres d'àmbit internacional, alhora que permet acollir residències d'artistes d'altres països als centres de creació del Consorci.

Per acabar, cal ressenyar la tasca d'Acció Cultural Espanyola (AC/E) i el Programa per a la Internacionalització de la Cultura Espanyola (PICE). L'AC/E és una organització pública dedicada a impulsar i promocionar la cultura i el patrimoni d'Espanya en els àmbits nacional i internacional. Per a això, disposa de programes d'activitats i iniciatives que fomenten la mobilitat de professionals i creadors, com el PICE, que s'articula en dos: PICE Visitants, que permet a agents estrangers viatjar a Espanya per conèixer l'oferta creativa nacional amb la intenció d'exportar-la posteriorment (aquest programa només pot ser sol·licitat per una entitat espanyola), i PICE Mobilitat, que facilita a institucions culturals estrangeres disposar d'artistes i professionals espanyols a la seva programació (aquest programa només pot ser sol·licitat per una entitat estrangera). La convocatòria per a ambdues línies de

suport és oberta, contínua i es resol trimestralment; les ajudes es concedeixen en règim de cofinançament amb les entitats beneficiàries.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol

2.5. Adquisicions

La despesa destinada a les adquisicions de béns culturals que passen a formar part de les col·leccions de l'Estat és una despesa pública en la gestió de la qual, regulada per la legislació vigent, intervenen diversos organismes governamentals, si bé les adquisicions es fan per mitjà de la Direcció General de Belles Arts quan es refereix a compres destinades a museus estatals. Aquestes adquisicions es realitzen en línies generals partint d'un procés de selecció que pot ser: licitació pública, concurs públic o adjudicació directa, si és de menys quantia.

Els últims anys (2019 i 2020), Cultura ha invertit prop de tres milions d'euros en l'adquisició de nous béns per a les col·leccions públiques, en què el percentatge més alt de despesa és el destinat a les obres del Museu Nacional del Prado i del Museu Nacional Centre Art Reina Sofia.

Encara que d'una manera més reduïda, no cal oblidar la incorporació de peces artístiques dutes a terme gràcies als mecenes que fan donacions particulars.

Un exemple són les quinze adquisicions del Museu Nacional del Prado recollides en l'exposició temporal titulada *El llegat de Carmen Sánchez. L'última lliçó* (23/03/2021 – 24/10/2021) abans de passar a la col·lecció permanent. El procés de les adquisicions ha durat tres anys i s'ha dut a terme amb la intenció de cobrir algunes llacunes de la col·lecció pública gràcies a la mestra Carmen Sánchez, que, en el seu testament, va llegar els estalvis i el seu immoble al Museu per a aquesta finalitat.

En l'àmbit autonòmic, es pot destacar algun exemple com el **CA2M Centre d'Art Dos de Mayo (*)**, que custodia la col·lecció d'art contemporani de la Comunitat de Madrid. Aquesta col·lecció, que s'estén fins al començament dels anys vuitanta, augmenta cada any segons la política d'adquisicions executada a partir d'una comissió formada per personal de la Conselleria de Cultura i del CA2M, més dos agents professionals aliats a l'Administració. A més, des del 2013, el centre custodia també la Col·lecció de la Fundació ARCO, que suma presència internacional i creix anualment després de la celebració de la fira. Ambdues col·leccions sumen més de dues mil peces.

El CA2M prepara exposicions periòdiques a les seves sales i convida comissaris i artistes perquè treballin sobre aquestes, s'encarrega de fer-ne els préstecs per a exposicions nacionals i internacionals, i, des de la Conselleria, s'organitza una mostra anual per a la RED ITINER, que visita diferents sales de la regió durant dotze mesos. A això, se sumen les «càpsules de col·lecció», obres de la col·lecció instal·lades de manera gairebé permanent en espais de trànsit del museu (es van fent rotacions de les peces cada cert temps). Aquestes iniciatives responen a la responsabilitat com a col·lecció pública de treballar per a la seva difusió. El CA2M defensa la contextualització de les obres des de les pràctiques artístiques contemporànies per fer que la dialèctica entre el centre i el seu públic sigui més estreta, i renovar així la col·lecció a partir de les possibilitats interpretatives que necessàriament es reformulen amb l'esdevenir, per alliberar les obres d'una visió estàtica i asincrònica.

Això no és cap cosa nova, succeeix amb moltes col·leccions públiques i també privades (Col·lecció MACBA en espai públic, «Nuevas narrativas» al MACA, les mostres periòdiques amb col·leccions de Patio Herreriano, IVAM, MUSAC, etc.), ja que aquestes han de ser enteses com a ens vius, en moviment i canvi permanents, perquè permeten explicar moltes històries i formular moltes preguntes.

Amb motiu de les adversitats ocasionades en el sector de l'art per la crisi sanitària del 2020, diferents ens públics van aprovar aquell any partides pressupostàries extraordinàries per a l'adquisició d'obres d'art contemporani, com una forma d'ajuda directa al sector per mitjà d'ofertes presentades per galeries especialitzades o per artistes sense representació.

2. Análisis del sector público de las artes visuales en el Estado español

2.6. Art públic

L'art públic consisteix en intervencions localitzades de qualsevol disciplina artística, generalment en espais exteriors i d'accés públic. Per poder parlar d'art públic enfront de les pràctiques artístiques individuals o col·lectives, les intervencions s'han d'emmarcar en la institució, és a dir, han d'estar aprovades pels poders públics i reglades pels organismes competents, públics o privats.

El mode de producció de l'art públic sol realitzar-se des de la pràctica social i ser capaç de semiotitzar la transformació de la societat, o no ser aliè al context ni a l'època en la qual s'emmarca la seva producció. Històricament, la seva funció política va ser legitimar la cultura oficial mitjançant la quotidianització dels seus valors, en què els monuments són un exemple clar, en introduir en el patrimoni d'allò comú els símbols reconeguts per l'Estat i, per tant, per la classe dominant. En aquest sentit, l'art públic corre el risc de reproduir a escala local els valors estètics globals i atacar la diversitat de les cultures, com succeeix amb les estàtues de Cristòfor Colom i d'altres responsables del colonialisme. Encara avui dia, l'art públic pot ser utilitzat com un model mimètic dels estàndards normatius i una eina per a l'hegemonització cultural, com succeeix amb l'apropiació de l'art urbà, absorbit per la institució que, en teoria, el considera il·legal. Però, l'art públic també engloba el potencial de rehabilitar la funció social de l'art i dotar-lo de noves estructures i espais amb significat social.

L'art públic representa una disrupció a allò contemplatiu mitjançant la interpel·lació directa al vianant, que es converteix en espectador casual, com succeeix amb les frases pintades per Boa Mistura en alguns passos zebra de Madrid per encàrrec de l'Ajuntament, el 2018.

La controvèrsia de l'art públic no se circumscriu només a la ideologia política, sinó que qüestiona la mateixa entitat cultural de l'art.

El *Tilted Arc* de Richard Serra, instal·lat a la Federal Plaza de Nova York el 1981, va obstruir el pas dels treballadors dels edificis adjacents a la plaça fins al 1989, temps en què, a més, va rebre una gran quantitat de litres d'orina. Aquest exemple permet apreciar la capacitat social de transformar l'art en un urinari, donant la volta a la capacitat de l'artista per transformar un urinari en art com succeeix a *La font* de Duchamp (1917).

L'art públic posa en relació directa l'art amb l'espai públic i l'espai públic amb la ciutadania. El transeünt no es converteix en un espectador casual a l'ús, sinó que la manera d'observar com a espectador també és trastocada. L'apel·lació insistent modifica l'art d'allò contemplatiu i provoca l'emancipació de l'espectador. Aquest nou espectador emancipat (Rancière, 2010) s'allibera de la instrucció imposada al poble alhora que s'emancipa intel·lectualment i verifica la igualtat d'intel·ligències enfront de la classe dominant. No obstant això, hi ha una absència evident de relació entre el pensament de l'emancipació intel·lectual i la qüestió de l'espectador actual. L'art públic requereix participants per ser activat, investigat i qüestionat en comptes de *voyeurs* passius que únicament el contemplin, ja que «mirar és el contrari de conèixer [...] ser espectador és estar separat al mateix temps de la capacitat de conèixer i del poder d'actuar» (pàg. 10).

La institucionalització de l'art públic pot respondre a un model de gestió vertical o comunitari. Mentre que el model vertical respon a un funcionament jeràrquic tradicional en el qual cada agent només s'implica en la feina que se li assigna, el model comunitari cerca la implicació il·limitada dels agents i dels ciutadans.

Un exemple del primer model són les figures de Meninas decorades (*) que es localitzen temporalment des del 2018 als carrers de Madrid per iniciativa de l'Ajuntament. El responsable del projecte, Antonio Azzato, crea les figures per ser després intervingudes per persones famoses, vinculades o no a l'art, i les escultures finalment formen una exposició urbana. Aquestes iniciatives no solen disposar del suport del sector cultural, que considera que la intervenció s'instrumentalitza en pro de finalitats més turístiques o comercials.

En canvi, l'art públic de gestió comunitària cerca una implicació social al municipi.

Un bon exemple de l'art públic de gestió comunitària són els murals feministes La unió fa la força (*) pintats a Ciudad Lineal i Alcalá de Henares (Madrid), fets per artistes locals i col·laboradores ciutadanes. En aquests casos, la funció social de l'art sí que ha estat restituïda mitjançant la resignificació de l'espai, ja que després de la seva vandalització, el 8 de març de 2021, les artistes i ciutadanes es van reunir sense atendre cap classe de control institucional per restaurar els danys, la qual cosa va afavorir la fortalesa del teixit social.

Per acabar, cal destacar que l'art públic és interferit per les polítiques urbanístiques i té una implicació en els sectors turístic i immobiliari. En conseqüència, el seu desenvolupament és determinat per les estratègies polítiques que cada govern desenvolupa per als espais urbans comuns. Un dels debats oberts per l'art públic ho vincula de manera directa als processos de gentrificació que pateixen moltes ciutats, com ha succeït arran de la intervenció d'Okuda al far d'Ajo (Cantàbria) (*), que respon a un desig exprés de l'Administració autonòmica de promoure el turisme de la regió.

2. Análisis del sector público de las artes visuales en el Estado español

2.7. Projectes extraordinaris

Entre els projectes extraordinaris dedicats a la promoció i difusió de l'art, hi ha els **grans esdeveniments periòdics** (festivals, biennals, capitalitats culturals europees, etc.), que tiren endavant per iniciatives privades amb fort suport públic, o al revés, amb gestió pública, però també amb un important patrocini privat. Per la gran inversió econòmica que requereixen aquests macroesdeveniments, no estan exempts de debats i polèmiques sobre el suport real a la base del context artístic de les ciutats on se situen o la generació de teixit, ni sobre els límits dels interessos institucionals, polítics o comercials que comporten i que, de vegades, prevalen més que els culturals.

Dels primers, cal destacar **PHotoESPAÑA**, un festival internacional de fotografia i altres arts visuals promogut per Fundació Contemporànea i organitzat per La Fábrica que se celebra anualment a Madrid, encara que s'hi han sumat subseus espanyols (com Toledo, Aranjuez o Conca) i europees (com Lisboa o París) en diferents edicions. Nascut el 1998, el festival, a més d'activitats culturals, organitza exposicions dividides en:

- Secció Oficial, en què s'inclouen les mostres a museus, institucions i altres grans centres, públics i privats, i
- Festival Off, en què participen galeries d'art i altres espais culturals.

Un altre exemple és la **biennial nòmada europea Manifesta**, organitzada per una empresa holandesa, que se celebra en una ciutat amfitriona diferent cada dos anys. Nascuda a la dècada dels noranta, Manifesta s'ha convertit en una plataforma de diàleg entre l'art i la societat, que proposa una vinculació molt estreta amb la ciutat d'acollida. Cada nova edició es finança individualment i és gestionada per un equip permanent d'especialistes internacionals. Juntament amb la Biennial de Venècia i la Documenta de Kassel i Münster, Manifesta és una de les biennals internacionals d'art més singulars i reconegudes, tot i que de resultat desigual si s'estudien les passades experiències. El 2024, la quinzena edició de la biennial tindrà lloc a Barcelona, i la capital catalana serà la tercera ciutat espanyola que l'acollirà després de Sant Sebastià (2004) i Múrcia (2010).

D'altra banda, les administracions públiques assumeixen també l'organització puntual de grans esdeveniments culturals, en relació estreta amb les arts visuals contemporànies. Per exemple, el Consell i el Parlament de la Unió Europea confereixen cada any el títol de **Capital Europea de la Cultura** a una o dues ciutats europees. Les ciutats guanyadores tenen un any per visibilitzar la seva vida cultural i el seu desenvolupament artístic. La iniciativa va ser presentada el 1985 per Melina Mercouri, ministra grega de Cultura, i aprovada pel Consell de Ministres. D'aleshores ençà, la Unió Europea celebra anualment la Capitalitat Europea de la Cultura amb la finalitat de donar cabuda a la diversitat cultural i fomentar la cooperació. A més, es persegueix generar interès ciutadà per les cultures i promoure els atractius turístics de metròpolis sovint catalogades com a ciutats mitjanes i que, en molts casos, són grans desconegudes fora del país al qual pertanyen. Com a colofó, el títol hauria de conferir un llegat cultural a la ciutat en acabar l'any, ja que l'impacte social augmentaria exponencialment a causa del perfil internacional, de les millores en les infraestructures, de la creació de nous espais i del desenvolupament d'activitats i programes culturals, encara que depèn del govern local mantenir l'oferta cultural un cop finalitzada la capitalitat. Han estat quatre les ciutats espanyoles que han ostentat aquest títol: Madrid, el 1992, Santiago de Compostella, el 2000, Salamanca, el 2002, i Sant Sebastià, el 2016.

Un últim exemple que cal aportar és la **Nit en Blanc**, que neix internacionalment el 2002 a París. A causa del seu èxit immediat, altres ciutats europees s'uneixen al projecte i organitzen el seu propi esdeveniment a partir del prototip francès. Des del 2007, són moltes les ciutats espanyoles que comencen a sumar-se a la Nit en Blanc, com ara, per ordre de celebració, Madrid, Burgos, Màlaga, Albacete, Barcelona, Bilbao, Badajoz, Sevilla o Oviedo, tot i que a la majoria d'aquestes no es manté al llarg del temps. A totes, es repeteix el mateix esquema, basat en una nit en la qual museus, galeries i altres centres i espais culturals obren les portes de manera gratuïta amb la prioritat de fer difusió de les creacions actuals. Al programa, s'inclouen activitats, *performances* de carrer, instal·lacions urbanes i actuacions d'altres disciplines. Aquest esdeveniment vol ser també un mitjà de captació de nous públics, potenciar la participació comunitària i descobrir espais que, tret d'aquesta nit, són d'accés restringit. Per a això, cal la participació d'un gran nombre d'institucions culturals, tant públiques com privades, que obren les portes als ciutadans. En ésser un esdeveniment que ha crescut no només a escala europea, sinó mundial, les ciutats han acordat coordinar les seves nits en blanc entre l'agost i l'octubre per formar un calendari sense solapaments.

2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals en el Estado español

2.8. Suports extraordinaris al sector

Per acabar, però no per això menys important, es destaquen algunes propostes de suports públics extraordinaris que solen apartar-se de les normes més establertes o generalitzades, i que responen a la utilització dels recursos de l'Administració pública no sempre econòmics. La seva implementació és més complicada perquè requereix, en la majoria dels casos, la col·laboració interdepartamental, d'una banda, i l'adaptació a les necessitats del context immediat, de l'altra, amb un grau de flexibilitat poc d'acord amb les rígides estructures públiques.

Entre els recursos no econòmics posats a la disposició de les arts visuals des del sector públic, hi ha la **cessió d'espais**. Un cas paradigmàtic és l'Antiga Fàbrica de Tabacs de Madrid, de titularitat pública i adscrita al Ministeri de Cultura, que va ser projectada a la fi del 2007 com a Centre Nacional de les Arts Visuals i que, finalment, no es va poder dur a terme per falta de pressupost. Sense tenir-ne clar l'ús definitiu, part de la fàbrica va ser cedida temporalment, el 2010, a un col·lectiu d'artistes i ciutadans que van crear el Centre Social Autogestionat (CSA) La Tabacalera de Lavapiés, que utilitza 9.200 metres quadrats dels 30.000 que té l'edifici. La cessió inicial es formalitza entre la Direcció General de Belles Arts i una associació cultural creada anys abans per uns quants dels ideòlegs del projecte, però, a partir del 2012, es formalitza amb una associació fundada per l'assemblea del centre social amb l'únic objectiu de disposar d'una figura legal vàlida que se'n pogués fer càrrec. En els estatuts de l'associació, es fa explícit que no s'immisceix en la presa de decisions del CSA, i deixen aquest assumpte en mans de l'assemblea i de les comissions que gestionen el centre. Segons la seva pàgina web:

«La Tabacalera és un centre social, impulsa la participació directa dels ciutadans i de les ciutadanes en la gestió del domini públic. Un centre cultural que entén la cultura com una noció que abraça les capacitats creatives i socials de la ciutadania. Aquestes capacitats comprenen no només la producció artística, sinó també l'acció social, el pensament crític i la difusió d'idees, obres i procediments que busquen expandir i democratitzar l'esfera pública».

La Tabacalera

La Tabacalera de Lavapiés està integrada per prop de trenta col·lectius als quals qualsevol particular o grup pot sol·licitar l'ús de la infraestructura, sempre que sigui per dur a terme un projecte sense ànim de lucre i es comprometi a col·laborar en el manteniment. A més de tallers, actuacions, mercats ambulants, biblioteca pròpia i programació d'activitats, La Tabacalera atresora la galeria d'art urbà més gran de Madrid –La Galería Independiente– i és la seu de Poetry Slam Lavapiés (torneig de poesia en viu del barri) i de Molino Rojo (l'espai escènic del centre que desenvolupa activitats de teatre, cabaret, varietats, improvisació, circ i música). Des de la seva fundació fins a l'actualitat, el CSA La Tabacalera ha tingut moltes fases, vaivens, reptes i problemes, amb propostes de qualitat absolutament desiguals, però amb un grau d'experimentació tan atractiu que el seu desenvolupament semblava extret del llibre *Beaubourg, una utopía subterránea*, d'Albert Meister (2014).

També el 2010, el Ministeri de Cultura habilita diversos dels espais per a sales d'exposicions sota la denominació Tabacalera Promoció de l'Art, dedicada a un programa d'exposicions temporals i d'activitats entorn de les arts visuals. A la Sala La Principal, s'incorporen a partir del 2012 La Fragua i Los Estudios, aquests últims situats als antics vestidors de les treballadores de la fàbrica, i que són utilitzats en l'actualitat per a projectes *site specific* i residències d'artistes.

Un altre exemple destacable són les tres edicions de la convocatòria «Cessió d'ús gratuït d'immobles per a entitats culturals sense ànim de lucre» (2017, 2018, 2019), impulsada per la Conselleria de Cultura de la Comunitat de Madrid en col·laboració amb la Direcció General de Contractació, Patrimoni i Tresoreria, de la Conselleria d'Economia, Ocupació i Hisenda. En aquest cas, es busca cedir immobles buits o en desús que són propietat del Govern regional a entitats culturals privades sense ànim de lucre. Els diferents jurats de les tres convocatòries van acordar els beneficiaris següents:

- Associació Campo Adentro amb el projecte «CAR Centro de Acercamiento a lo Rural»;
- Planta Alta (*), programa de residències de l'associació hablarenarte, i
- Associació de Música Electroacústica i Art Sonor d'Espanya (AMEE), amb el projecte «Residencias de artes sonoras».

D'altra banda, com a suport extraordinari als creadors, la Comunitat de Madrid llança, el 2018, un programa de lloguers reduïts de locals per a artistes residents (*). Aquests locals comercials en desús, propietat de l'Agència d'Habitatge Social, es posen a la disposició dels artistes per cobrir una demanda del sector: espais de treball amb rendes baixes per reduir les despeses que comporta la producció. La selecció es fa mitjançant l'avaluació dels projectes presentats en una convocatòria oberta, els beneficiaris de la qual inclouen artistes com Marco Godoy, Raúl Díaz Reyes o Cristina Gamón.

A més de la cessió d'espais, també hi ha iniciatives més senzilles o directes de cessió de materials. En aquesta línia, cal destacar el programa CRAS! (*) (Centro de Recursos para el Asociacionismo y la Ciudadanía Activa), un servei gratuït de préstec temporal de material inventariable per al desenvolupament puntual d'activitats, posat a la disposició dels ciutadans, les entitats i els col·lectius sense ànim de lucre, en aquest cas per l'Ajuntament de Madrid des del setembre de 2017. Si posem l'accent en el valor social que les activitats culturals confereixen a la ciutat, CRAS! també ofereix la possibilitat de participar en el desenvolupament i la producció del mobiliari i les infraestructures que ofereix en el catàleg per a ús col·lectiu.

Entre altres formes de suport extraordinari al sector, hi ha el fet d'**afavorir línies de crèdit amb condicions no abusives**, ofertes per diferents administracions, com l'Institut de Crèdit Oficial (ICO), de caràcter estable, o per mitjà del Ministeri de Cultura, de caràcter puntual. Incentivat per les conseqüències de la pandèmia, al maig del 2020, el Consell de Ministres aprova un reial decret llei (*) amb una sèrie de mesures destinades a donar suport al sector cultural. En la programació, s'inclouen:

- una inversió pressupostària de set-cents vuitanta milions d'euros per crear línies de crèdit per mitjà de CREA SGR,
- l'accés extraordinari dels artistes a la prestació d'ocupació,
- una sèrie d'ajudes dividides per disciplina cultural i
- la prorrogació d'algunes beques o mesures que impulsin el mecenatge.

3. Professionalització

3.1. Sortides professionals i situació actual

3.1.1. Introducció

Jameson (1995) assegura que el postmodernisme no és un estil, sinó una pauta cultural: la lògica cultural dominant a l'espai del capitalisme multinacional avançat. Els canvis de la postmodernitat inclouen una mutació cultural, concretament una mutació de la funció social. És en aquesta mutació, accelerada per dues crisis econòmiques esdevingudes després que Jameson escrivís el seu assaig –2008 i 2020–, que té lloc la professionalització dels agents culturals en l'actualitat. No obstant això, el principal problema que planteja l'accés laboral del sector cultural és que el seu funcionament amb prou feines ha canviat i arrela les seves estructures en formes feminitzades de treball. De fet, la major part dels treballs del sector són exercits per dones, mentre que la majoria dels llocs directius continuen sent ocupats per homes.

El sector sempre s'ha caracteritzat per una sèrie de febleses estructurals, amb vies de professionalització fràgils i una visible precarietat. Això no significa que al treballador o a la treballadora cultural només li quedi la resignació com a postura; al contrari, cal buscar entre totes les opcions a l'abast fins trobar la sortida laboral adaptada als interessos de cada persona. A més, cal destacar que parlem d'un sector cultural amb una aportació important al PIB, malgrat les dràstiques reduccions de despesa liquidada en cultura per l'Administració General de l'Estat i per les administracions autonòmiques després del 2009 (una mica més moderat per les administracions locals, segons la mitjana estatal). Segons l'*Anuari d'Estadístiques Culturals* (*), que publica anualment el Ministeri de Cultura i que permet estimar l'impacte de la cultura sobre el conjunt de l'economia espanyola, l'aportació de les activitats culturals al VAB i al PIB ha ascendit gradualment del 2015 al 2018.

«Els resultats del Compte Satèl·lit de la Cultura a Espanya indiquen que, el 2018, l'aportació del sector cultural al PIB espanyol es va xifrar en el 2,4 %, i es va situar en el 3,4 % si es considera el conjunt d'activitats econòmiques vinculades amb la propietat intel·lectual. Per sectors culturals, destaca el sector Audiovisual i multimèdia amb una aportació al PIB total, el 2018, del 0,69 %, sector que representa el 28,3 % en el conjunt d'activitats culturals, i inclou entre altres les activitats de cinema, vídeo, música enregistrada o televisió. Segueixen, per ordre d'importància, el sector Llibres i premsa, amb un 24,4 %. Els sectors restants tenen una participació inferior, Arts plàstiques, 20,4 %, Arts escèniques, 10,8 %, i Patrimoni, arxius i biblioteques, 8,5 %».

Ministeri de Cultura (2020, pàg. 44)

Lluny de la seva concepció idealitzada, la vocació és un constructe social, perquè actuem com si existís acatant els convencionalismes que la normativitzen. Però, cap classe de producció –material o immaterial– no es fa de manera independent pel que fa al material i, en conseqüència, des de la seva concepció, queda lligada a la base econòmica que consolida el sistema. La passió creadora és racionalitzada, instrumentalitzada i soterrada per pràctiques determinants que l'encaminen a la compensació econòmica. Les polítiques culturals tenen entre els seus principals objectius reforçar la indústria cultural, és a dir, els incentius culturals que es vehiculen des de les administracions públiques en tots els nivells –europeu, estatal, autonòmic i local– cap a la promoció i difusió de l'art són finalment dirigits a la rendibilitat econòmica del sector. Conseqüentment, la creació, l'acadèmia i les institucions culturals cedeixen espai al mercat, i normalitzen la precarietat, una precarietat que ha acabat per definir la cultura. Per aquest motiu, és interessant destacar els debats que els últims anys posen en dubte la idoneïtat mateix del sistema de l'art establert, i són especialment crítics amb el sector públic de les arts visuals.

Ja s'han esmentat diferents organitzacions sense ànim de lucre que han servit d'altaveu tant per visibilitzar les febleses com per proposar alternatives. Però, hi ha altres veus individuals que, com la de l'artista Daniel García Andújar, advoquen directament «pel desmantellament de la indústria cultural en les arts visuals» (2021). En aquest cas, García Andújar defensa tres eixos per aconseguir un canvi de model:

1. equilibri pressupostari,
2. «moratòria pels vius» (per, segons l'autor, «millorar urgentment els mecanismes de protecció social, econòmica i laboral dels artistes i professionals de la cultura»), i
3. recuperar i actualitzar l'Estratègia per a les Arts Visuals, document signat el 2011.

Dos anys després de la redacció del Codi de bones pràctiques el 2010, la Direcció General de Belles Arts del Ministeri de Cultura proposava elaborar un pla estratègic amb el consens de les principals associacions que treballaven amb les arts visuals. El resultat, disponible en format PDF en diferents plataformes (*), proposava una redacció concisa i propositiva, estructurada en línies

estratègiques que es dividien al seu torn en objectius i accions. Sense negar el valor que té allò vocacional, esmentat anteriorment, l'aspiració del sistema de l'art ha de ser la professionalització de tots els seus agents i, en aquesta via, el sector públic promou en l'actualitat diferents línies de suport com les que s'expliquen a continuació.

3. Professionalització

3.1. Sortides professionals i situació actual

3.1.2. Convocatòries, premis i beques

En l'àmbit artístic, l'accés a l'estatus cultural es regeix per un sistema meritocràtic que camufla la desigualtat i la precarietat dels treballs. Els joves amunteguen «títols de noblesa cultural» (Bourdieu, 1998) –licenciatures, graus, màsters, doctorats, titulacions d'idiomes, cursos– per competir en un joc en el qual és impossible que tots guanyin. I els qui guanyen, poques vegades aconseguixen l'estabilitat laboral, ja que l'àmbit que ens ocupa es defineix per una contínua situació de vulnerabilitat. Com a resultat, el sistema s'enfronta a un excés de qualificació en el mercat i la societat. El sistema meritocràtic de concursos i premis estimula el que Zafra (2017) anomena la «singularitat competitiva», segons la qual el triomf individual condueix al fracàs col·lectiu. L'elit augmenta la seva exclusivitat en una estructura competitiva que deixa fora la immensa majoria. Els incessants intents frustrats de la joventut de desenvolupar-se professionalment en el sector cultural i el fantasma del fracàs són compensats amb l'entusiasme, que impulsa la producció intel·lectual mercantilista i es converteix d'aquesta manera en el «motor per a la cultura i la precarietat de molts que busquen viure de la recerca i la creativitat en feines culturals o acadèmiques» (Zafra, 2017, pàg. 16).

El primer pas després de l'acumulació de títols de «noblesa cultural» és l'acumulació de prestigi mitjançant els premis legítims per la institució de l'art. Els concursos i els premis són l'avantsala de la professionalització. En realitat, són una constant en el desenvolupament professional dels agents culturals: funcionen per destacar les obres d'artistes emergents i com a catalitzadors d'èxit de mitges carreres i professionals ja consolidats. Convocatòries públiques com les descrites en l'apartat [«2. Anàlisi del sector públic de les arts visuals a l'Estat espanyol»](#), sumades a unes altres de l'àmbit privat (especialment, per mitjà de centres d'art o de fundacions, com la Fundació Montemadrid, que ha organitzat més de vint edicions d'*Inéditos* i *Generaciones*, o els programes de suport a la creació artística i literària de la fundació BBVA), destaquen entre les destinades a promocionar la creació jove i afavoreixen la posició dels artistes premiats, que sovint repeteixen com a guanyadors en els premis més prestigiosos, la qual cosa dinamitza la formació d'un nou grup o generació en el relleu de l'àmbit artístic. D'altra banda, els Premis Nacionals o el premi Velázquez de les Arts Plàstiques, gestionats i convocats pel Ministeri de Cultura, s'adrecen a agents ja professionalitzats que tenen una trajectòria i un ampli currículum.

Al costat dels premis, les beques són una de les vies a la professionalització perquè ofereixen l'oportunitat d'una dedicació completa a l'activitat cultural enfront de la necessitat de compaginar diferents feines per aconseguir sobreviure a la qual s'enfronten la majoria dels entusiastes. El Ministeri de Cultura ofereix una llista en la seva secció de promoció de l'art per consultar convocatòries generals d'ajudes, [beques i subvencions \(*\)](#), incloses les privades, que amplia la informació aportada en l'apartat [«2.2. Programes generals de promoció i difusió»](#).

3. Professionalització

3.1. Sortides professionals i situació actual

3.1.3. Oposicions i concursos

En aquest escenari en el qual viure de la cultura es restringeix als guanyadors, els concursos i les oposicions d'ocupació pública brillen en la foscor, perquè es dona per fet que una convocatòria pública, amb diners públics, implica una oportunitat per al millor funcionament de la comunitat. La secció «Oposiciones y Concursos» del *BOE* (i també dels diaris oficials dels diversos governs autonòmics) publica periòdicament totes les ofertes públiques que s'obren. Però, els perfils de formació en arts i humanitats encaixen en els llocs de les escales inferiors en l'Administració pública, que, a més, tenen els llindars salarials més baixos. No obstant això, les oposicions en el cas dels agents culturals –que veuen incapacitada, limitada o directament cancel·lada la seva activitat– són una promesa d'estabilitat que arrela en l'educació pública, «perquè la seva llibertat de pobra havia estat possible gràcies a l'escola pública» (Zafra, 2017, pàg. 68).

Les ofertes d'ocupació pública semblen la solució a la imprevisibilitat dels ingressos i a les pèrdues retrospectives del camp cultural, però creen una nova il·lusió en l'accés al treball: que les convocatòries de lliure accés són més justes que les de lliure designació, quan els requisits són estipulats per la institució mateixa que s'autolegitima en les seves seleccions. La contractació pública és una forma de fer política i un desplegament dels poders per al control social molt instrumentalitzada en èpoques de crisi. A més, l'ambigüitat i la indeterminació del treball cultural dificulta la definició professional dels agents culturals. Com més coses es fan –no en relació amb la multidisciplinarietat, sinó amb la combinació de diverses feines i recursos que permeten sobreviure–, menys possibilitat hi ha de definir-se i d'encasellar-se en una especialització que serveixi funcionalment al sistema. De la mateixa manera succeeix amb els mèrits que es reconeixen en les avaluacions, uns mèrits legítims mitjançant una línia que els separa dels que no es reconeixen.

Pel que fa al personal de museus, el «Document de bones pràctiques a museus i centres d'art contemporani» recorda el següent:

“ «El personal funcional arriba al museu per mitjà de les oposicions al Cos Facultatiu de Conservadors de Museus i els Cossos d'Ajudants i d'Auxiliars d'Arxius, Biblioteques i Museus (o similars a les comunitats autònomes). L'absència d'especialització entre els conservadors de museus crea actualment una disfunció i una manca als museus i centres d'art contemporani. Es fa necessària la promoció d'aquesta especialització, acompanyada d'un èmfasi més gran en les matèries contemporànies, actualment molt escasses, dins dels temaris d'oposició als esmentats cossos administratius. Davant aquesta situació, seria preferible la contractació, a partir d'una relació de llocs de treball aprovada per l'administració competent, de personal laboral per mitjà d'oposicions (transparentes i anunciades) amb temaris concordats a les característiques de cada plaça, en les quals es valori, a més, l'experiència professional. L'objectiu és consolidar una plantilla preparada i estable per al museu o centre d'art».

Mesa Sectorial de l'Art Contemporani (2008, pàg. 2)

D'altra banda, les oposicions a conservador de museus o a patrimoni exigeixen uns requisits tècnics concrets i, entre els mèrits que es tenen en compte, com en qualsevol altra oposició pública, destaquen els anys d'experiència en el sector públic, per la qual cosa l'accés dels candidats joves es fa més complicat. No obstant això, cal admetre que, en el cas de les oposicions al cos d'ajudants i conservadors de museus, després de molts anys sense convocar noves places per la crisi del 2008, i davant l'elevat nombre de jubilacions produïdes entre una plantilla envellida, els últims anys s'han convocat diverses places en les quals sí que ha accedit gent jove sense experiència prèvia.

De la mateixa manera, ja s'ha esmentat la necessitat de regular la convocatòria de les direccions dels museus i centres d'art contemporani. Els que depenen de les administracions públiques poden disposar de «llocs de confiança», que s'han de limitar als càrrecs més estretament lligats al projecte del director o de la directora, com el de subdirector o el de gerent.

Pel que fa a les borses d'ocupació pública, el sistema de mèrits i els llindars salarials responen al mateix sistema general d'accés, la qual cosa es pot comprovar si analitzem tres exemples.

A través del web de [Madrid Destino](#), empresa pública de l'Ajuntament de Madrid encarregada de la gestió dels grans centres de cultura contemporània de la ciutat, ja esmentada en l'apartat «2.1. Museus, centres d'art i sales d'exposicions», es comuniquen les ofertes de feina, i també la llista d'integrants d'una borsa que serveix com a referència directa en el cas que faci falta cobrir alguna vacant puntual o una nova necessitat de recursos humans (una baixa per malaltia o maternitat, una excedència, un increment de

l'activitat, etc.). Aquesta borsa de treball està dividida per perfils, i el més demanat per a professionals de les arts visuals és el de «coordinador/a tècnic/a d'activitats culturals», és a dir, el gestor cultural en la seva definició més àmplia. Els procediments de cobertura de vacants o llocs d'estructura es cobreixen mitjançant procediments d'ascens o de promoció interna, per mitjà de concurs de mèrits o per convocatòria pública.

Molt similar és el procés que es pot comprovar al web del [Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya](#), en què es posa l'accent que la borsa de treball serveix per cobrir contractacions temporals, que en cap cas no atorguen cap dret a l'exercici definitiu dels llocs de treball.

En canvi, al web de l'[Agència Andalusà d'Institucions Culturals](#), tot i que no s'inclou una borsa de treball, sí que s'ofereixen contractacions de durada indefinida, els requisits i la baremació de mèrits de les quals són personalitzats per a cada lloc.

Cada administració autonòmica o municipal, que es basa en l'Estatut bàsic de l'empleat públic (reial decret legislatiu 5/2015), especialment en els articles que afecten el personal laboral, ofereix diferents llocs segons necessitats puntuals, la qual cosa obliga els cercadors d'ocupació a visitar recurrentment aquest tipus de pàgines o portals similars per mantenir-se informats.

Finalment, la via de l'educació es presenta com la gran alternativa a molts dels perfils de formació en art i humanitats. Amb tot, a partir de l'entrada en vigor de l'EEES –Espai Europeu d'Educació Superior– i la implantació del Pla Bolonya a les universitats espanyoles, l'antic CAP –Curs d'Aptitud Pedagògica–, que registrava la LOGSE com a requisit indispensable per exercir l'ensenyament, passa a ser un màster específic a preu de màster i amb horari de màster oficial de l'Estat.

3. Professionalització

3.1. Sortides professionals i situació actual

3.1.4. Externalització dels serveis

Les dificultats d'accés a l'ocupació pública s'agreugen per un problema abismal del sector públic: l'**externalització dels serveis**. Com ja s'ha avançat en l'apartat «1. L'art com a servei públic i dret social», l'externalització de la mediació cultural, regulada per la Llei de contractes del sector públic, ha afectat negativament l'àmbit professional, ja que la seva «ocupabilitat se situa, majoritàriament, en les institucions públiques i en l'externalització que aquestes fan dels serveis que presten, a causa del model de desenvolupament que s'ha anat imposant els últims anys» (Pedagogías invisibles, 2019, pàg. 50). A més, la majoria de les empreses contractades no es dediquen de manera exclusiva als serveis culturals. D'altra banda, la Llei de contractes del sector públic diferencia entre contractes de serveis menors (inferiors a 15.000 €) i licitacions o contractes majors (els que estan per damunt d'aquesta xifra). Atès l'interès institucional d'evitar les licitacions, l'oferta de contractes menors per obra o servei comporta una baixada general dels pressupostos que es presenten a les convocatòries. Malgrat que hi ha un límit de contractes menors per òrgan de contractació, l'estalvi té pes en les designacions. Els projectes escollits solen ser els que presten més barats els seus serveis, per la qual cosa contribueixen a la contractació a la baixa, a la reducció dels honoraris i a la precarització de les treballadores.

Un altre gran problema del sector és el que col·loquialment es coneix com a «**falsos autònoms**», una pràctica massa comuna al món de la cultura. Aquests treballadors no es poden acollir a l'Estatut dels Treballadors, ni al conveni col·lectiu, per la qual cosa no se'ls reconeix cap dels drets dels assalariats. Com a autònoms, facturen a l'empresa que els contracta els serveis i s'encarreguen de tributar trimestralment. No obstant això, allò que els dona el qualificatiu de «falsos» és el seu exercici indefinit dins de la mateixa entitat contractant. Les educadores del MUSAC, el 2011, les d'ARTIUM, el 2013, i les del CA2M, el 2015, van guanyar sengles processos judicials i el reconeixement dels seus drets com a treballadores, i van aconseguir, en primer lloc, que fossin reconegudes com a tals i que la seva activitat passés a estar regulada com la de les assalariades. Malgrat això, aquest reconeixement –sense treure-li la rellevància que mereix– es pot llegir com allò que en sociologia es coneix com a «moviments ambigüament laterals» (Senett, 2000): canvis laborals que impliquen un moviment lateral en l'escala piramidal encara que la seva aparença sigui falsament ascendent.

Com ja s'ha esmentat, la incidència de la covid-19 sobre la situació laboral de les treballadores culturals va comportar una baixada estrepitosa dels ingressos per a gran part dels seus productors, que ja abans es caracteritzava per la precarietat. Això es va reflectir principalment en el sector privat i el tercer sector, però també en el públic, que ha de ser el principal suport en èpoques de crisi. En qualsevol cas, es pot afirmar que les mesures sanitàries van produir un efecte de descentralització en tots els sectors culturals. Tot i que part de les activitats es van traslladar a canals telemàtics, moltes altres es van cancel·lar i la pèrdua de públic va continuar augmentant. Amb la intenció de tirar endavant, moltes persones van haver de flexibilitzar els horaris i fer teletreball. Llavors, la descentralització del poder només pot ser entesa sobre el treball, no sobre els cossos que treballen. Aquests efectes, encara que originats per una crisi sanitària concreta, revelen la fragilitat prèvia i potser marcaran les següents mutacions laborals del sector.

És imprescindible tenir en compte que l'impacte econòmic en aquest sector no només afecta els agents culturals, sinó que es viralitza fins a fusionar-se amb les situacions desfavorables dels altres mercats –immobiliari, turístic, educatiu, editorial– amb els quals connecta mitjançant les polítiques públiques. Per visibilitzar aquesta realitat, l'Associació de Mediadores Culturals de Madrid (AMECUM) va publicar, el 2020, un informe sobre la situació laboral de les educadores i mediadores culturals en el marc de la covid-19. Del text, es pot extreure una important reflexió sobre l'actitud que s'ha d'adoptar enfront de la crisi cultural:

“ «Ens trobem en un punt d'inflexió històric en el qual tenim el deure de treballar per tornar a col·locar la cultura i les seves pràctiques al centre, apostant per un model basat en la democràcia cultural. Un model que necessàriament ha de ser recolzat i reforçat per les institucions culturals, espai en el qual, tal com es constata en aquest informe, desenvolupen la seva professió la majoria de les educadores i mediadores culturals».

AMECUM (2020, pàg. 6)

Per al desenvolupament de l'activitat cultural professional és molt important disposar de dades contrastades, estudis científics rigorosos i hipòtesis fonamentades en evidències, com els informes d'AMECUM i Pedagogías invisibles, i també de les diverses associacions d'artistes (PAAC, AVVAC, UniónAC, etc.). Les funcions dels agents culturals evolucionen de manera conjunta pel que fa al context que ocupen i queden establertes per les polítiques culturals en vigor, motiu pel qual és fonamental conèixer i saber tractar amb la burocràcia. Els anys de crisi han replantejat les estratègies de la gestió cultural i la captació de fons i finançament públic.

Les institucions públiques tenen la capacitat de decidir sobre gran part de la contractació i dels continguts culturals que es visibilitzen i que, per tant, són accessibles a un públic més ampli. Així mateix, aquests continguts es predisposen a generar rendibilitats més altes pel mercat i per al mercat. La gestió pública es regeix per uns criteris legítims que contribueixen alhora a la legitimitat de la institució mateixa. Els terminis estipulats i els recursos distribuïts són engranatges d'aquest sistema que necessita autolegitimar-se.

3. Professionalització

3.2. Associacionisme

Vistes les dificultats que comprimeixen les vies de professionalització i les condicions indesitjables que han de ser en molts casos acceptades per aconseguir la contractació en l'àmbit cultural, des de fa uns quants anys, l'associacionisme ha anat adquirint força i guanyant parcel·les de drets per a l'exercici dels professionals que representen. Aquestes associacions es constitueixen com a organismes enfocats a defensar i visibilitzar les condicions laborals dels agents culturals. A més, promouen i participen en propostes per a la millora del sector, com ara l'aprovació del ja comentat «Document de bones pràctiques a museus i centres d'art» o l'«[Informe de la subcomissió per a l'elaboració d'un estatut de l'artista](#)», que ha revisat el gravamen per l'impost sobre el valor afegit de tota activitat artística i la compatibilitat de prestacions públiques amb ingressos per drets de propietat intel·lectual i activitats creatives.

Les associacions de l'àmbit cultural poden ser impulsades per les professionals mateix. És el cas d'associacions com AMECUM o l'Associació d'Educadors Culturals de Mallorca (TAULA). A partir d'aquestes associacions, poden sorgir noves agrupacions mitjançant convenis o associacions més grans, com és el cas de la Taula de les Arts Visuals (TAV), creada per un grup de sis associacions de la Comunitat Valenciana. Aquesta plataforma independent cerca enfortir el teixit cultural posant al centre l'art contemporani i aconseguir la professionalització del sector amb unes feines dignes. Tots els professionals i col·lectius que formen part d'aquesta plataforma ho fan amb la intenció d'accelerar els processos que es reclamen a les institucions públiques, responsables de la major part de les contractacions, la legislació i l'elecció de continguts culturals.

Les universitats i els departaments universitaris són gèrmens per al floriment d'associacions, ja que la seva intervenció en el camp cultural no pot ser aïllada per la línia invisible que es fa servir per separar el món acadèmic de la realitat. Associacions com l'[Associació Valenciana d'Educadors de Museus \(AVALEM\)](#), que neix a la Universitat de València, o l'Associació Murciana d'Educadors de Museus (AMUREM), promoguda des de la Universitat de Múrcia, s'impulsen tant per a la defensa dels drets laborals dels professors universitaris com per defensar la futura professionalització de l'alumnat i els recursos dels quals disposen les universitats públiques. Constituïda a la fi del 2015 a la Facultat de Filosofia i Lletres de Granada, l'[Associació Professional Espanyola d'Historiadors de l'Art \(APROHA\)](#), es crea per defensar els interessos professionals dels historiadors de l'art.

Les empreses de serveis culturals també promouen les associacions dins del sector per defensar la professionalització i visibilitzar les condicions a les quals s'enfronten els agents culturals. És el cas de l'[Associació de Mediadors i Educadors Culturals d'Andalusia \(AMECSUR\)](#), associació enfocada al treball en xarxa per a la promoció i el desenvolupament d'iniciatives artístiques.

En l'àmbit estatal, ja s'ha destacat l'[Associació de Directores i Directors d'Art Contemporani d'Espanya \(ADACE\)](#), formada el 2004 per agrupar als professionals de la cultura i establir un fòrum en el qual poder reflexionar sobre la situació dels museus i centres d'art contemporani que tributen a Espanya. Amb aquest motiu, organitza trobades en els quals els agents de l'art que integren ADACE entaulen diàleg amb agents procedents d'altres contextos culturals per abordar els possibles futurs del sector i tenir una posició de poder en la definició de les estructures que el complementen, ja que l'associació vol defensar la posició central de l'art contemporani en la base econòmica i la seva funció socialitzadora.

Per acabar, a escala internacional, l'[Associació Internacional de Conservadors d'Art Contemporani \(IKT\)](#), és una associació de referència. Fundada el 1973, originalment reunia professionals europeus, però, amb el pas del temps, s'hi han associat també professionals d'Amèrica, Àsia, Àfrica i Austràlia, amb la qual cosa la IKT s'ha convertit en l'associació internacional més gran del sector, amb prop de cinc-cents membres de tot el món. Tot i que entre els membres també hi ha professionals independents, la majoria són directors de museus i centres d'art adscrits a institucions. Per estimular i donar un espai de debat a la pràctica comissarial, la IKT organitza anualment un congrés i simposi internacional, en el qual els associats aprofiten per presentar els nous projectes que desenvolupen.

Conclusions

Al llarg d'aquest material, s'ha pogut comprovar com d'important és la tasca del sector públic en les arts visuals, i també com de necessari és gestionar correctament els recursos comuns en la construcció d'un sistema més sòlid.

L'Administració pública, en les seves múltiples formes, és un ésser monstruós i gegantesc, de caminar lent i, de vegades, maldestre, que tracta d'avançar sempre endavant, però que, a voltes, també retrocedeix o simplement es queda quiet quan troba un obstacle pel camí. L'excessiva burocràcia, necessària per garantir la igualtat de condicions en les convocatòries o lluitar contra l'ús indegut de pressupostos o béns, topa amb la conducta creativa, que, de vegades, busca les esquerdes del sistema per aconseguir les seves finalitats.

Ha de ser un objectiu de tots els professionals del món de l'art el fet de lluitar per una flexibilitat de processos, per una millora en la qualitat del treball i per una ambició col·lectiva de visibilitat i reconeixement social més enllà del seu cercle professional. Seria una necessitat en tots els sectors, però una prioritat en el públic.

Bibliografía

- AMECUM** (2020). *Informe sobre la Situación Laboral de las Educadoras y Mediadoras Culturales en el marco del COVID-19* [en línea]. <<https://amecum.es/informe-sobre-la-situacion-laboral-de-las-educadoras-y-mediadoras-culturales-en-el-marco-del-covid-19/>>
- Blasco, S.; Insúa, L.** (2016). *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual*. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid / Ediciones Asimétricas.
- Blasco, S.; Insúa, L.** (2017). *Programa sin créditos: Una investigación basada en la práctica artística* [en línea]. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid / Ediciones Asimétricas. <<https://www.comunidad.madrid/publicacion/ref/19513>>
- Blasco, S.; Insúa, L.** (2018). *Programa sin créditos en modo celebración. Otros relatos sobre comunidades artísticas de aprendizaje* [en línea]. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid / Ediciones Asimétricas. <<https://www.comunidad.madrid/publicacion/ref/19247>>
- Bourdieu, P.** (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P.** (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Cubeles, X.** (2002). «Políticas culturales y el proceso de mundialización de las industrias culturales». Text de la ponència per al seminari *Nuevos retos y estrategias de las políticas Culturales frente a la Globalización*.
- Díaz Bringas, T.; Calvo, I.** (2019). *¿Qué escuchaste? Conversación abierta* [en línea]. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid. <<https://www.comunidad.madrid/publicacion/ref/50016>>
- Esteban, I.** (2007). *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Madrid: Anagrama.
- Fernández Polanco, A.** (2021, 24 de febrer). «Entrevista a Marcos García» [en línea]. CTXT (núm. 269). <<https://ctxt.es/es/20210201/Culturas/35142/Aurora-Polanco-entrevista-Marcos-Garcia-medialab-ayuntamiento-Madrid.htm>>
- García Andújar, D.** (2021, 10 de febrer). «Por el desmantelamiento de la industria cultural en las artes visuales» [en línea]. *Daniel G. Andújar Archive*. <<https://danielandujar.org/2021/02/10/por-el-desmantelamiento-de-la-industria-cultural-en-las-artes-visuales/>>
- Heidegger, M.** (1996). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- Jameson, F.** (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Martínez, P.** (2020, 28 de maig). «Notas para un museo por venir» [en línea]. CTXT (núm. 260). <<https://ctxt.es/es/20200501/Culturas/32354/Pablo-Martinez>>
- Mateos Rusillo, S. M.** (2020, 17 de maig). «Tras la pandemia: ¿museos más justos, sostenibles y sociales?» [en línea]. *The Conversation*. <https://theconversation.com/tras-la-pandemia-museos-mas-justos-sostenibles-y-sociales-137123?utm_medium=ampemail&utm_source=email>
- Meister, A.** (2014). *Beaubourg, una utopía subterránea*. Madrid: Enclave de libros.
- Mesa Sectorial del Arte Contemporáneo** (2008). «Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte» [en línea]. <<https://www.iac.org.es/documentos/documento-buenas-practicas-museos-centros-arte.html>>
- Ministerio de Cultura** (2020). *Anuario de Estadísticas Culturales* [en línea]. Secretaria General Tècnica, Subdirecció General d'Atenció al Ciutadà, Documentació i Publicacions. <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:52801035-cc20-496c-8f36-72d09ec6d533/anuario-de-estadisticas-culturales-2020.pdf>>
- Montes, J.** (2007, febrer). «Polvos y lodos del arte contemporáneo en España». *Revista de Occidente*. Monográfico Arte Contemporáneo. *El espectáculo del mercado* (núm. 309).
- Moraza, J. L.** (2006). *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Múrcia: Cendeac («Ad Hoc»).
- Pedagogías invisibles** (2019). *Foto fija. Sobre la situación de la mediación cultural en el Estado español, 2018-2019* [en línea]. València: Pía Paraja. <<http://www.pedagogiasinvisibles.es/wp-content/uploads/2019/10/foto-fija-informe.pdf>>

- Pérez Ibáñez, M.; López-Aparicio, I.** (2017). *La Actividad Económica de los/las Artistas en España. Estudio y Análisis* (1a ed.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija / Universitat de Granada / Comunitat de Madrid.
- Rancière, J.** (2010). *El espectador emancipado*. Castelló: Ellago Ediciones («Ellago Ensayo»).
- Riaño, P. H.** (2020, 16 de maig). «Entrevista a Suay Aksoy» [en línia]. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2020-05-15/suay-aksoy-muchos-museos-no-van-a-volver-a-abrir.html?outputType=amp&twitter_impression=true>
- Rico, J. C.** (2016). *LIME Madrid 2016. Laboratorio de investigación y experimentación museográfica*. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid.
- Rico, J. C.** (2017). *LIME Madrid 2017. Laboratorio de investigación y experimentación museográfica*. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid.
- Senett, R.** (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Tabacalera** (s. f.). *Alguien ahí* [en línia]. <<https://www.promociondelarte.com/tabacalera/noticia.php?id=121>> [Data de consulta: 22 de març de 2021].
- Unesco** (1966, 4 de novembre). *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional* [en línia]. <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>
- Unesco** (s/d). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas* [en línia]. <<http://www.unesco.org/new/es/culture/themes/cultural-diversity/diversity-of-%09cultural-expressions/tools/policy-guide/como-usar-esta-guia/sobre-definiciones-%09que-se-entiende-por-industrias-culturales-y-creativas/>>
- Unió Europea** (1992, 29 de juliol). *Tratado de la Unión Europea* [en línia]. Signat a Maastricht el 7 de febrer de 1992. Luxemburg: Oficina de Publicacions Oficials de les Comunitats Europees (núm. 191). <<https://www.boe.es/doue/2010/083/Z00013-00046.pdf>>
- Velasco Maíllo, H. M.** (2006). «La cultura, noción moderna». *Patrimonio cultural y derecho* (núm. 10, pàg. 11-34).
- Villegas González, D.; De la Colina Tejada, L.** (2021). *En los márgenes del arte. Ensayando Comunidades* [en línia]. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid. <<https://www.comunidad.madrid/publicacion/ref/50255>>
- Villegas González, D.; De la Colina Tejada, L.; Chinchón Espino, A.** (2019). *En los márgenes del arte. Tentativas de emancipación* [en línia]. Conselleria de Cultura i Turisme. Comunitat de Madrid. <https://issuu.com/aitormendez/docs/013_libro_ma_rgenes_web>
- Zafra, R.** (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama («Argumentos»).