

Itinerarios de profesionalización en el sector de las artes (I): el sector público

Autor: Javier Martín-Jiménez

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Aida Sánchez de Serdio Martín

PID_00283063

Primera edición: febrero 2022

1. El arte como servicio público y derecho social

1.1. Introducción

1.2. Definición del sector público

1.2.1. Los términos *cultura* y *arte* desde la perspectiva pública

1.2.2. Dimensiones: arte y economía, arte y sociedad, arte y educación

1.3. Legislación cultural vinculada a las artes visuales

1.3.1. El derecho nacional e internacional a la cultura

1.3.2. Financiación pública y política tributaria

1.4. Política cultural: programas para las artes visuales

1.4.1. Introducción y ámbitos competenciales: municipales, autonómicos o provinciales, y nacionales

1.4.2. Estrategias de actuación: promoción de las artes visuales y protección del patrimonio

1.4.3. Políticas educativas que atañen a las artes

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

2.1. Museos, centros de arte y salas de exposiciones

2.1.1. Definiciones

2.1.2. Introducción histórica y situación actual en el Estado español

2.1.3. Modelos de gestión

2.2. Programas generales de promoción y difusión

2.2.1. Introducción

2.2.2. Líneas de ayudas y subvenciones

2.2.3. Programas de apoyo a profesionales

2.2.4. Programas de apoyo y dinamización del contexto creativo municipal o regional

2.2.5. Programas de fidelización y de creación de nuevos públicos

2.3. Espacios de producción

2.4. Residencias artísticas

2.5. Adquisiciones

2.6. Arte público

2.7. Proyectos extraordinarios

2.8. Apoyos extraordinarios al sector

3. Profesionalización

3.1. Salidas profesionales y situación actual

3.1.1. Introducción

3.1.2. Convocatorias, premios y becas

3.1.3. Oposiciones y concursos

3.1.4. Externalización de los servicios

3.2. Asociacionismo

Conclusiones

Bibliografía

1. El arte como servicio público y derecho social

1.1. Introducción

La Constitución española y los estatutos de autonomía establecen el derecho universal de todos los ciudadanos a la cultura, en consonancia con las políticas de otros Estados democráticos. Las instituciones públicas tienen la responsabilidad de garantizar que existan los organismos que la desarrollen en todas sus formas, con vocación de servicio a la sociedad y atendiendo al ejercicio de ese derecho.

Por lo tanto, los Estados y los correspondientes entes públicos locales y autonómicos tienen la obligación de investigar, promover, respetar y proteger la cultura, entendida como bien esencial de irrenunciable servicio público, que ayuda a la construcción del espíritu cívico de las personas.

Dentro del campo de las artes visuales, es la Administración pública la que debe facilitar un ecosistema que mejore los mecanismos de protección social, económica y laboral de los artistas y profesionales de la cultura.

1. El arte como servicio público y derecho social

1.2. Definición del sector público

1.2.1. Los términos *cultura* y *arte* desde la perspectiva pública

La definición que Edward Burnett Tylor hace en 1871 del término *cultura* eleva el concepto a un entramado holístico, un todo complejo y funcional, un conjunto integrado de conocimientos de distintas esferas.

“ [La cultura pasa a designar] «el conjunto de actividades, técnicas, usos, organizaciones, saberes y conocimientos, valores generados, etc. no ya atribuidos a los grupos humanos “naturales”, sino a las asociaciones o agrupaciones de individuos formadas opcional e interesadamente en torno a elementos diferenciados».

Velasco (2006)

No obstante, las necesidades de las estructuras sociales, aceleradas por las políticas neoliberales, hacen de la cultura un concepto en permanente reelaboración que, al mismo tiempo, es atravesado por la interseccionalidad y aspira a localizarse en una posición ahistórica. Dado que el sujeto social es potencialmente inexistente sin cultura, se puede afirmar que la cultura, en cuanto que conocimiento simbólico, sirve para hacer socialmente visible al sujeto.

Debe destacarse que desde finales de los años noventa se utiliza en España, al igual que en otros países europeos, el concepto de *industrias culturales*, que más adelante sería definido, junto a *industrias creativas*, como:

“ «[...] aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la promoción, la difusión y/o la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial».

Unesco (s. f.)

Se trata de un modelo que surge a demanda del capitalismo financiero, que redefine el concepto de cultura en las últimas décadas, donde incluso la institución ha sido absorbida en muchos casos en la cadena de producción de servicios.

El ejemplo más claro es la pérdida de objetivo social de ciertos museos, claramente marcados por el marketing y el turismo de la ciudad, o cuyo baremo de éxito es únicamente la cifra de visitantes.

Por otra parte, el alcance global de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) ha provocado una desterritorialización cultural y la ilusión de una identidad colectiva incólume. El intercambio simbólico se produce mediante nuevos lenguajes que la conectividad hace cotidianos.

Los grupos económicos, que manejan las nuevas formas de acumulación del capital y de intercambios simbólicos, son los productores de la identidad cultural que consume el mundo globalizado, estandarte de los Estados democráticos.

Para preservar la diversidad cultural, es fundamental la intervención de las Administraciones públicas y del Estado mediante impulsos económicos que garantizan el pluralismo frente a las tendencias homogeneizadoras de las industrias culturales.

1. El arte como servicio público y derecho social

1.2. Definición del sector público

1.2.2. Dimensiones: arte y economía, arte y sociedad, arte y educación

El progreso hacia la hegemonización de las industrias culturales ha ocasionado una desterritorialización de los espacios culturales locales, con la consiguiente dificultad de definir políticas culturales que protejan el espacio propio y fomenten la creación.

La Administración pública y las empresas y otras entidades privadas son las dos esferas de actuación en las que intervienen las políticas culturales. A pesar de ser esferas diferenciadas, están estrechamente interrelacionadas, pues el desarrollo globalista de las empresas privadas y la competencia mercantil también es un efecto de las Administraciones públicas. Cada Estado legisla sus gestiones comerciales para que encajen funcionalmente en la economía mundial, por lo que la acción de los poderes públicos no puede considerarse neutral, pues su intervención tiene incidencia, directa o indirecta, sobre el desarrollo de las actividades culturales.

La intervención del sector público en las industrias culturales se justifica por la debilidad de ciertas áreas para atraer la financiación privada y por la necesidad de subsanar las valoraciones y los déficits del libre mercado. La cantidad de recursos públicos dedicados refleja el reconocimiento de la cultura por parte del sujeto colectivo de un Estado nación.

No obstante, a la hora de relacionar la cultura con la base económica y las estrategias subrepticias del mercado global, cabe diferenciar entre «la cultura en el sentido de estado de lo que es cultivado y la cultura como acción de cultivar» (Bourdieu, 1998, pág. 9). Si se desplaza esta diferencia al arte, asumido como cultura y como elemento socializador, en el primer sentido se entiende que el arte puede ser susceptible de patrimonializarse. De esta manera, las instituciones públicas intervienen en la gestión de los bienes patrimoniales, administran desde esferas independientes –ciencia, cultura, desarrollo, etc.– materializadas en ministerios y concejalías, con presupuestos individuales e intransferibles, la acumulación del capital cultural que pasa a pertenecer a un sujeto colectivo representado por el Estado, pues «el primer sujeto social colectivo al que se atribuyó la cultura como resultado fue la nación» (Velasco, 2006). En el segundo sentido de la definición de Bourdieu, el arte produce un bien cultural que puede traducirse en capital material o simbólico.

El campo artístico (*), que aquí se puede referir a **sistema del arte**, se construye de esta manera sobre un conjunto de reglas y operaciones simbólicas en las que participan los distintos agentes dentro de la cultura compartida por una sociedad.

“ [Estos agentes se incluyen en el ámbito artístico y] «actúan como guardianes del umbral que da acceso al campo; su tarea es decidir si una idea o una obra se deben incluir en su campo: lo componen artistas, los directores de museos, los críticos de arte e historiadores».

Moraza (2006, pág. 47)

Para las gestiones que institucionalizan el campo artístico, las propias instituciones públicas disponen de unos fondos, públicos o privados, que regulan las interacciones en el campo artístico desde las Administraciones públicas como «presupuestos de legitimación».

Estas interacciones del arte con el resto de las esferas sociales dentro de la institución también han afectado al desplazamiento semántico de la cultura de lo selectivo a lo común, a lo compartido. En los Estados democráticos, el acceso a la educación y a la cultura es un derecho social, por lo que la financiación pública resulta imprescindible para garantizar que se cumplan los derechos culturales. Pese a esto, la manipulación legítima por parte del Estado de los bienes culturales y artísticos, susceptibles de ser patrimonializados, encuentra en las instituciones educativas la llave de paso al ámbito artístico. La educación formal extrae los signos culturales y da como resultado una conformación cultural. De este modo, la cultura contiene la educación y la educación contiene, conforma y configura la cultura. Las bellas artes cuentan con facultades universitarias propias, y sus programas y contenidos están legitimados cultural y socialmente para decidir lo que es arte y lo que no, porque el triunfo del proceso legitimador y meritocrático recae en justificar lo que queda fuera por encima de lo que queda dentro. Aun así, la posición social está también vehiculada por el capital cultural y encuentra en el campo artístico un área elitista de control:

“ «La estadística revela que el acceso a las obras culturales es el privilegio de la clase culta. Pero ese privilegio tiene todas las apariencias de la legitimidad, puesto que los únicos excluidos son los que se excluyen».

Bourdieu (2010, pág. 43)

De este modo, todas las transformaciones o revoluciones que se producen en el campo artístico son producidas, asimiladas y normativizadas de manera intrasistémica, desde la educación formal que contribuye a fijar los valores sociales. Estos mecanismos institucionales se postulan en las llamadas *políticas culturales*, que regulan la apertura del acceso a la cultura en los Estados modernos mediante la educación, la conservación y el consumo del patrimonio.

“ «Así pues, la cultura es la realización efectiva de los supremos valores por medio del cuidado de los bienes más elevados del hombre. La esencia de la cultura implica que, en su calidad de cuidado, ésta cuide a su vez de sí misma, convirtiéndose en una política cultural».

Heidegger (1996, págs. 63-64)

1. El arte como servicio público y derecho social

1.3. Legislación cultural vinculada a las artes visuales

1.3.1. El derecho nacional e internacional a la cultura

Desde una perspectiva antropológica, el derecho es parte de la cultura. Desde una perspectiva jurídica, la cultura es objeto del derecho. Las constituciones deben atender a ambos aspectos, tanto desde la posición antropológica –atendiendo a la comunidad formada por un sujeto social colectivo– como desde la jurídica. Como materia jurídica, la cultura debe defender su libertad, autonomía y pluralismo teniendo en cuenta la especificidad de los bienes culturales, la horizontalidad de las culturas y los derechos culturales. El derecho a la cultura garantiza los procesos culturales y sus funciones específicas: creación, transmisión y conservación. Como punto de partida, la Constitución española de 1978 protege el proceso de creación cultural, lo declara libre y establece la regulación del arte en cuanto a los derechos de autoría, régimen de patrimonio cultural, prensa e imprenta y libertad de expresión. El artículo 20 referencia la libertad de expresión mediante cualquier medio de reproducción para la producción y creación artística, literaria, científica y técnica, y el artículo 46 atañe a los poderes públicos y al patrimonio cultural en el territorio nacional.

En el ámbito internacional, las preguntas que suscita el patrimonio cultural se han ido respondiendo mediante la firma de convenios internacionales focalizados en amparar los bienes culturales y patrimoniales. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) en la Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional de 1966 considera que «todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura» (art. 1.2). Como organismo especializado de las Naciones Unidas, sus objetivos culturales son proteger el patrimonio y fomentar la creatividad en todas sus manifestaciones, desde ritos tradicionales hasta el arte contemporáneo. Entre 1954 y 2005, la Unesco ha adoptado ocho convenios (*) internacionales dedicados a amparar la cultura, el patrimonio material e inmaterial y los bienes producidos en el sector.

Asimismo, el Tratado de la Unión Europea, firmado el 7 de febrero de 1992 en Maastricht, tiene –entre otras– la finalidad de «acrecentar la solidaridad entre sus pueblos, dentro del respeto de su historia, de su cultura y de sus tradiciones» (UE, 1992, pág. 3), porque la pertenencia a la Comunidad Europea implica contribuir «a una enseñanza y a una formación de calidad, así como al desarrollo de las culturas de los Estados miembros» (pág. 12). El artículo 126 se centra en el pleno desarrollo de una educación de calidad en los Estados miembros, dentro de la cooperación y el respeto sobre los contenidos de la enseñanza y la organización del sistema educativo y la diversidad lingüística y cultural. El artículo 128 lleva por título «Cultura» y expone las contribuciones de la Comunidad a las culturas de los Estados miembros desde el respeto a la diversidad nacional y regional y al patrimonio cultural común. La Comunidad debe actuar favoreciendo la cooperación entre los Estados miembros, con terceros países y con organizaciones internacionales, en especial con el Consejo de Europa:

“ «[...] en los siguientes ámbitos: la mejora del conocimiento y la difusión de la cultura y la historia de los pueblos europeos; la conservación y protección del patrimonio cultural de importancia europea; los intercambios culturales no comerciales; la creación artística y literaria, incluido el sector audiovisual».

UE (1992, pág. 49)

De manera complementaria, la financiación procedente de la Unión Europea se concentra en la cooperación cultural de todos los campos artísticos con el fin de potenciar la diversidad, la creación, los intercambios entre agentes y el acceso público a las culturas.

1. El arte como servicio público y derecho social

1.2. Legislación cultural vinculada a las artes visuales

1.3.2. Financiación pública y política tributaria

Para poder desarrollar las políticas culturales, es indispensable contemplar las vías de financiación pública que intervienen en estas.

El creador difícilmente puede iniciar el desarrollo de su obra sin ayuda externa, por lo que las políticas culturales deben garantizar el derecho de acceso a la creación cultural mediante la financiación pública. El gasto público en el ámbito cultural puede darse de manera directa desde las Administraciones públicas mediante subvenciones que salen de los presupuestos públicos, o de manera indirecta, a través de la financiación de organizaciones, asociaciones o agencias especializadas en dicho ámbito. Así, mediante la regulación del gasto público, la política fiscal interviene en el campo artístico a través de la concesión de ayudas, becas y subvenciones a la creación y al mantenimiento de las infraestructuras. La política tributaria es, por lo tanto, un instrumento para la intervención pública en el campo artístico. Los poderes públicos, mediante la Constitución, tienen asignado el cumplimiento de esta función, y el desarrollo cultural está condicionado por la intervención financiera de dichos poderes. La intervención financiera debería ser objetiva y no condicionar las actividades culturales, aunque el gasto público en cultura es el reflejo de las tendencias de las políticas culturales.

La financiación del gasto público para actividades culturales es competencia de cada nivel de gobierno asignado a cada sector o materia cultural. Esta descentralización política y económica tiene como objetivo fortalecer el pluralismo facilitando la formación de espacios culturales diversos con criterios diferenciados, así como fomentar la cultura desde las políticas territoriales. No obstante, los presupuestos difícilmente pueden hacer frente a las necesidades reales para garantizar la libertad de creación, el acceso a la cultura y la protección del patrimonio.

Por otra parte, la Hacienda pública también interviene de manera directa en la cultura mediante el reconocimiento de beneficios fiscales. El tratamiento tributario de los agentes no deja de lado las rentabilidades económicas de las actividades artísticas, base de la industria cultural, para poder sostener el gasto público en condiciones de igualdad. Las obligaciones de los poderes públicos se igualan de esta manera con las obligaciones tributarias de los agentes culturales –creadores, empresas e industrias y sujetos colaboradores–, que producen bienes consumibles dentro de los parámetros mercantiles. Así, en cuanto que actividades económicas, empresariales o profesionales, sobre las actividades y los productos artísticos recaen distintos tipos de gravámenes atendiendo a la legislación que intervenga en cada caso.

Por último, hay que mencionar que diferentes eventos de artes visuales pueden solicitar la consideración de acontecimiento de excepcional interés público (*). Esto facilita, durante un periodo de tiempo, unos beneficios fiscales aplicables a la celebración de dicho evento, que incentiva la participación de capital privado, gracias a la desgravación de gastos (*). Asimismo, el sector cultural pide desde hace años actualizar o modernizar en una nueva ley de mecenazgo (*).

1. El arte como servicio público y derecho social

1.4. Política cultural: programas para las artes visuales

1.4.1. Introducción y ámbitos competenciales: municipales, autonómicos o provinciales, y nacionales

La organización de la intervención pública se estratifica en tres niveles:

1. local (Ayuntamientos),
2. regional (autonomías y provincias) y
3. central (el Estado).

A su vez, las estructuras gubernamentales segmentan las competencias culturales en distintos departamentos, concejalías y ministerios: cultura, educación, universidades, ciencia e innovación, comunicación, medio ambiente, etc. Los niveles local y regional concentran gran parte del gasto público en el panorama nacional, mientras que las intervenciones en el ámbito internacional corresponden principalmente al nivel central, que incluyen también compromisos y acuerdos entre países. Las funciones de los poderes públicos, además de la conservación y protección de los bienes patrimoniales y el impulso a la creación y la difusión artística, recaen en la educación –como formación artística– y en el desarrollo internacional. De esta manera, las políticas culturales proyectadas hacia la cooperación internacional guardan una estrecha relación con las políticas exteriores que se legislan en el Estado, lo que puede conducir a asociaciones o alianzas geopolíticas estratégicas de las que también puede participar el sector privado.

1. El arte como servicio público y derecho social

1.4. Política cultural: programas para las artes visuales

1.4.2. Estrategias de actuación: promoción de las artes visuales y protección del patrimonio

Las políticas culturales se despliegan mediante dos estrategias de actuación:

1. **Protección:** la defensa de las culturas territoriales propias para el desarrollo de una industria capaz de competir en el mercado exterior.
2. **Promoción del arte:** el impulso cultural y económico para fomentar la creatividad mediante la cooperación internacional y la producción intercultural desde las industrias culturales propias.

La adecuación de las políticas culturales a la industria cultural se puede evaluar en relación con el proceso de mundialización y con el posicionamiento de los sectores culturales propios en el orden internacional. Xavier Cubeles (2002) identifica cinco orientaciones clave para evaluar la definición de objetivos de las políticas culturales:

1. Atracción de recursos privados para el desarrollo de la industria cultural.
2. Conexión interterritorial.
3. Compensación de la insuficiencia de recursos y solidaridad entre territorios.
4. Integración a través de políticas globales en las que converjan las distintas industrias culturales.
5. Innovación y capacidad de adaptación a la aceleración del mercado.

La Unesco y el Consejo de Europa impulsan las **políticas culturales**, que definen como el conjunto de intervenciones por parte del Estado, instituciones privadas y asociaciones comunitarias para el desarrollo simbólico, la satisfacción de las necesidades culturales dentro de cada nación y el consenso en la transformación social.

Corresponde al Ministerio de Cultura (*) del Gobierno de España la propuesta y ejecución de la política del Gobierno en materia de promoción, protección y difusión del patrimonio histórico español, de los museos estatales y de las artes, del libro, la lectura y la creación literaria, de las actividades cinematográficas y audiovisuales y de los libros y las bibliotecas estatales, así como la promoción y difusión de la cultura en español, el impulso de las acciones de cooperación cultural y, en coordinación con el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, de las relaciones internacionales en materia de cultura. Para el apoyo a la creación y difusión del arte, el Ministerio de Cultura cuenta con la Dirección General de Bellas Artes (*), destinada a promocionar las artes plásticas y visuales mediante actividades culturales. Tiene como objetivo informar al ciudadano sobre las ayudas a proyectos, becas o residencias para artistas o gestores culturales, centros de creación, etc., que tienen lugar en los ámbitos local, autonómico, nacional y europeo.

La reclamación y aceptación de financiación pública en el ámbito artístico implica la admisión de procedimientos y controles para cumplir con la legalidad presupuestaria. A la inversa, tras la denuncia de las malas prácticas cometidas con dinero público en instituciones artísticas como museos y centros de exposiciones, el Ministerio de Cultura, encabezado entonces por Carmen Calvo, ratificó en 2008 un código de buenas prácticas (*) que ha sido revisado en 2019 por las asociaciones que componen la Mesa Sectorial del Arte Contemporáneo.

Los programas públicos dotan al arte de dimensión cultural. La protección de los bienes de interés cultural y la conservación del patrimonio histórico español es responsabilidad del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), una institución pública encargada de la elaboración y ejecución de planes para la conservación y restauración, así como de la actualización de los métodos y las técnicas empleados mediante una estrategia investigadora interdisciplinar sobre el patrimonio. También es la encargada de la difusión del patrimonio nacional y del intercambio con organismos internacionales mediante propuestas para la celebración de convenios con otras Administraciones y entidades, públicas o privadas, destinadas al mismo fin desde una concepción global. El IPCE cuenta además con un archivo y una biblioteca especializada, lo que supone que también es responsable de la documentación existente –proyectos, intervenciones, estudios técnicos– acerca del patrimonio cultural de España.

1. El arte como servicio público y derecho social

1.4. Política cultural: programas para las artes visuales

1.4.3. Políticas educativas que atañen a las artes

Son muchas las políticas públicas que se ven concernidas por el desarrollo de las actividades culturales y, del mismo modo, son muchas las que de alguna manera intervienen en su regulación. Si la garantía para una buena protección del patrimonio parte de la base de su reconocimiento como valor social, y el fomento de las artes visuales es clave en la transformación cultural y por lo tanto social, las políticas culturales no pueden considerarse con independencia de las políticas educativas. El problema es que el arte es frecuentemente devaluado en el sistema educativo y olvidado por las políticas que rigen su funcionamiento.

Es difícil que las políticas culturales tengan un impacto social si la sociedad no es educada en el arte.

El último ejemplo se encuentra en el nuevo proyecto de ley educativa, LOMLOE –Ley Orgánica 3/2020, de 29 de diciembre, por la que se modifica la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación–, también conocida como Ley Celaá, que ha sido criticada por este preciso motivo.

La escasa presencia de la educación artística, estética, visual y audiovisual puso en marcha una campaña de recogida de firmas para defender la relevancia del arte en la educación y en el desarrollo social. Un colectivo formado por 160 docentes de 43 universidades españolas registra el 26 de febrero de 2020 un escrito en el Ministerio de Educación y Formación Profesional con la intención de conseguir una ley educativa plena, integral y responsable. El 30 de diciembre de 2020 se publica en el *BOE* la modificación a la LOE de 2006 –Ley Orgánica de Educación–, en la que se incluyen buena parte de las modificaciones que conceden al arte mayor protagonismo en la educación formal, pero sin llegar a recuperar toda la presencia que tenían las artes plásticas y visuales antes de la LOMCE –Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa–, también conocida como Ley Wert, de 2012-13.

La dificultad de la recepción del arte contemporáneo en España, además de por otros motivos como la banalización del arte actual por parte de los medios de comunicación, hunde sus raíces en la base educativa, que se agranda en la actualidad por la gradual desaparición de las humanidades en la enseñanza secundaria.

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

2.1. Museos, centros de arte y salas de exposiciones

2.1.1. Definiciones

El sector público de las artes visuales tiene su principal representación en los museos, los centros de arte y las salas de exposiciones. Representan el principal foco de concentración cultural contemporánea dirigido a un público mayoritario. La definición de los dos primeros –museos y centros de arte– difiere hoy en día en muy poco; la principal diferencia aceptada es que los primeros cuentan con colección propia, mientras que los segundos no realizan adquisiciones ni tienen obra en depósito permanente. En cualquier caso, se trata de centros de cultura y pensamiento, espacios de ocio intelectual y de estímulo permanente de la curiosidad, además de generadores y articuladores de relatos sobre la contemporaneidad artística. Las salas de exposiciones, aunque tratan de ofrecer actividades periódicas relacionadas con las muestras que exhiben, no cuentan con un programa de actividades teóricas y prácticas tan amplio.

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

2.1. Museos, centros de arte y salas de exposiciones

2.1.2. Introducción histórica y situación actual en el Estado español

Hay que retroceder en el tiempo hasta 1894 para encontrar el real decreto de creación del Museo de Arte Moderno, es decir, el primer centro nacional dedicado exclusivamente a artistas contemporáneos, papel asumido hasta ese momento en su mayor parte por el Museo del Prado. Su sede se encontraba en Madrid en el Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales, que acogía, asimismo, la Biblioteca Nacional y el Museo Arqueológico Nacional. El proyecto arquitectónico que debía disponer un nuevo edificio para el Museo de Arte Moderno no llegó nunca a realizarse y en 1951 el Museo de Arte Moderno fue dividido en dos, el Museo Nacional de Arte del Siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, sin variar de ubicación. Unos años más tarde, en 1968, ambas colecciones fueron reunificadas, y se constituyó con estas el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). Como primeros ejemplos de la importancia en España de iniciativas privadas destacan el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca (1966) o los centros dependientes de fundaciones como la Fundació Joan Miró en Barcelona (1975).

Es a mediados de la década de los ochenta cuando comienzan a verse los primeros ejemplos públicos de envergadura, como reflejo del paso de la transición del régimen dictatorial al sistema democrático, así como la diversificación institucional de acuerdo con el nuevo estado de las autonomías. Con los fondos artísticos procedentes del MEAC se crea el Centro de Arte Reina Sofía (1986), convertido en museo nacional en 1990. Otros museos y centros que abren sus puertas son el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), inaugurado en 1989, el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) en 1993, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 1995, mismo año que el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC) de Badajoz. En España, la creación de museos o centros de arte contemporáneo en la historia reciente puede dividirse cronológicamente en dos grupos, según su fundación antes o después del Guggenheim de Bilbao, por el impacto que tuvo su modelo en las políticas culturales de los Gobiernos autonómicos.

En 1997, Bilbao atravesaba una grave crisis de reconversión industrial, de la que se recuperó gracias a un plan de regeneración urbanística en el que se enmarcaba la apertura del Museo Guggenheim, obra del arquitecto Frank Gehry, convertido desde entonces en uno de los principales atractivos de la ciudad. Debido al impulso turístico, inmobiliario y comercial que otorga a la ciudad, el modelo de negocio artístico con marca propia de la Fundación Guggenheim triunfa a escala internacional, aunque no es un enfoque que carezca de críticas. Iñaki Esteban recoge en *El Efecto Guggenheim* (2007) los impactos del éxito del Guggenheim de Bilbao en el sector, pues, más allá de lo puramente artístico, el Guggenheim transforma la idea de museo como espacio contemplativo en un nuevo espacio urbano que conecta el arte con el turismo y la política, crea nuevos puestos de trabajo y favorece la creación paralela de espacios culturales a su alrededor. Es decir, se concibe el museo bajo unas premisas económicas y sociales que superan las artísticas.

Tras la apertura del Guggenheim, muchas autonomías vieron en la creación de centros de arte contemporáneo una atracción turística masiva que podría suponer un beneficio económico para las regiones. Así, en la primera década del siglo XXI arranca un periodo de construcción de grandes contenedores de cultura, reflejo también de la burbuja inmobiliaria, con suerte dispar por lo que respecta a los resultados debido a los sobrecostos de las edificaciones y a lo gravoso del mantenimiento, que no permite en definitiva contar con un presupuesto adecuado para la propia programación de los centros o la ampliación de sus colecciones.

Entre las sedes con mayor proyección construidas a principios de la década de los 2000 se encuentran el Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo de Vitoria-Gasteiz (2002), el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español de Valladolid (2002), el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) (2005), el Centro Huarte (2007), el Tenerife Espacio de las Artes (TEA) (2008), el Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) en Móstoles (2008), etc. A pesar de la crisis económica de finales de esa década, en los últimos años han surgido nuevas iniciativas, como el Centro de Creación Contemporánea de Andalucía (C3A) (2013) o las filiales españolas del Museo Estatal Ruso y del Centre Pompidou, ambas inauguradas en 2015 en Málaga y que repiten el modelo de instituciones franquiciadas del Guggenheim.

Como se ha adelantado en el apartado «1. El arte como servicio público y derecho social», en 2007 se firmaba el «Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo», redactado de manera conjunta y consensuada por las principales asociaciones del sector (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España –ADACE–, Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo, Consejo de Críticos de Artes Visuales, Instituto de Arte Contemporáneo –IAC–, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales y Unión de Asociaciones de Galerías de Arte de España) con el Ministerio de Cultura, encabezado entonces por Carmen Calvo. Desde entonces, el sector ha defendido su correcta implantación y su demostrado cumplimiento, con mayor o menor éxito. Algunas organizaciones centran sus esfuerzos de manera regional, como es el caso del IAC, que desde 2018, y de manera anual, programa las jornadas *Madrid Contemporánea*, con la participación de las asociaciones AGETEC, ARTEMADRID, AVAM y MAV, y la financiación de la Comunidad de Madrid. Los informes resultantes atienden a la transparencia y publicidad de las actuaciones de los museos y centros de Madrid.

Por otra parte, en 2018, ADACE organiza el primer encuentro de directores de museos y centros de arte contemporáneo del Estado español, que tiene lugar en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) de Sevilla. Con un formato mixto, en el que por primera vez no solo son invitados a participar miembros de ADACE, sino también un grupo de agentes profesionales andaluces (críticos, comisarios, artistas, etc.), los encuentros se dividen en mesas de trabajo como «Programar y coleccionar en contextos específicos culturales y artísticos» o «Públicos, audiencias: experiencias y relaciones». Tal vez la más destacable fuera la mesa «Otros modelos públicos y privados pueden ser posibles: ¿hacia dónde vamos?», en la que se vislumbra una realidad cuyo debate se desencadena unos años después con la crisis sanitaria provocada por la COVID-19.

La pandemia iniciada en 2020 produjo un efecto dominó en el sistema que alcanzó a todas las estructuras que lo conforman desde una base económica no recuperada de la crisis financiera estallada en 2008. Los museos, las galerías y demás espacios culturales no tienen más opción que reinventar sus formas de difusión, y la mediación virtual se convierte así en una forma de hacer frente a la pandemia, tanto desde la perspectiva socializadora del arte como desde las estrategias mercadotécnicas. Tras el confinamiento, la reapertura de museos y galerías formula una pregunta inevitable: ¿es el momento de replantear el funcionamiento de los museos con propuestas sostenibles y ecosociales?

La respuesta de Mateos Rusillo es apostar por museos más justos, sostenibles y sociales. Estos «museos por venir» no pueden dejar de lado el colapso ecológico ni la crisis social y si realmente «quieren desempeñar un papel relevante en esa reestructuración y apostar por la justicia climática no les queda más remedio que traicionar su cometido y aprender a fracasar mejor» (Martínez, 2020). Esto empieza por renunciar a las fórmulas de éxito estandarizadas, porque «quizás ahora el mundo del arte debería contribuir a revertir ese proceso y apostar por un museo que participe y fomente una economía libidinal de bajo impacto ecológico» (Martínez, 2020).

En 1946 se crea el ICOM –Consejo Internacional de Museos–, la única organización no gubernamental de museos y profesionales de museos con presencia a escala mundial. Este aprueba en 1986 el Código deontológico para los museos, que establece unos estándares de excelencia a los que todos los miembros se deben acoger para salvaguardar el patrimonio cultural y natural, material e inmaterial. En la entrevista de Peio H. Riaño (2020) para *El País*, Suay Aksoy, presidenta del ICOM, asegura que la inclusión de las minorías es una prioridad en los museos, principalmente en el caso de las mujeres, no por representar una minoría, sino por la necesidad de realizar esta inclusión desde la igualdad y la dignidad. La pandemia volvió a recordar que los museos son reflejo de la sociedad, por lo que deben ser más democráticos y «atender a las desigualdades que suceden en nuestras sociedades, interesarse por los más afectados por el coronavirus, por los que son más rechazados y despedidos de sus trabajos» (Riaño, 2020), por lo que las Administraciones públicas y las entidades privadas deben preparar una financiación de emergencia.

En cualquiera de los futuros que le esperan al campo del arte, la colaboración institucional y la creación de redes son instrumentos fundamentales para su pleno desarrollo.

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

2.1. Museos, centros de arte y salas de exposiciones

2.1.3. Modelos de gestión

En el panorama actual de museos y centros de arte contemporáneo en el Estado español se pueden encontrar diferentes sistemas de gestión interna, tanto en aquellos de dependencia pública como en el ámbito privado.

Los diferentes organismos públicos han generado fórmulas distintas para dotar de autonomía a los centros, como son las agencias estatales, las fundaciones públicas, las empresas públicas, los consorcios, etc. Estas fórmulas de gestión proporcionan agilidad y eficacia en el funcionamiento diario (económico, de personal, de recursos), una mayor independencia en la programación, e incluso facilitan el establecimiento de acuerdos con otras instituciones o financiadores.

Frente a este sistema, también existe un buen número de centros que dependen orgánicamente o incluso son parte de los departamentos de Cultura de las correspondientes Administraciones públicas, sin personalidad jurídica propia. Como es obvio, estos son más vulnerables y gozan de menor independencia.

Como ejemplo del primer modelo estaría el MNCARS, que goza de una autonomía solo superada por el Museo Nacional del Prado, frente al CA2M, que responde al segundo modelo, al tratarse de una institución dependiente de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, y cuya dirección está sujeta a los vaivenes políticos a pesar de que el puesto se convoque mediante concurso público.

En cualquier caso, la estructura interna no blind a las instituciones frente a las injerencias políticas, que incluyen desde modificar la programación expositiva (el caso de la muestra «Gabarrón, un humanista del color» en el Museo Patio Herreriano (*)), el traslado de la sede principal (el cambio de ubicación de Medialab Prado a Matadero Madrid (**)) o directamente condenarlo a su cierre (de los últimos, el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca –CDAN– (**)).

Para la correcta gestión de cada institución artística de titularidad pública, de acuerdo con sus fines fundacionales, estos deben contar con tres tipos de recursos que, a pesar de lo obvio, no siempre se dan:

1. **Equipamiento arquitectónico:** características físicas, espaciales y tecnológicas adecuadas para cubrir los fines de la institución, así como un mantenimiento acorde.
2. **Equipo:** cada institución deberá configurarse sobre tres órganos o estamentos con unas competencias y funciones bien definidas:
 - **Patronato:** como órgano colegiado de gobierno.
 - **Dirección:** una persona independiente, seleccionada por concurso público transparente, que firme el proyecto artístico y que disponga de una figura laboral estable en el centro.
 - **Equipo técnico:** equipo profesional especializado y lo suficientemente amplio para cubrir las demandas de la institución.
3. **Financiación:** los presupuestos del Gobierno nacional, autonómico o local deben contemplar una dotación presupuestaria anual suficiente para alcanzar los objetivos del proyecto artístico y garantizar el buen funcionamiento y mantenimiento de la institución, sin tener en cuenta otros recursos públicos o privados que puedan mejorar o aumentar la programación.

Las condiciones descritas anteriormente, que son un reflejo del «Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte» ya mencionado, son incumplidas actualmente por un gran número de instituciones públicas, que suelen caer en trabas administrativas de no fácil solución.

Por poner un ejemplo, Madrid Destino Cultura, Turismo y Negocio, S. A., conocida simplemente como Madrid Destino, es una empresa pública propiedad del Ayuntamiento de Madrid encargada de la gestión de eventos y proyectos específicos de cultura y turismo, además de los grandes centros de cultura contemporánea de la ciudad, como son, entre otros, Matadero Madrid, CentroCentro o Conde Duque. La contratación del personal de dirección artística en los últimos años ha respondido a una prestación de servicios, en cuyas bases de concurso (*) quedaba claramente establecido que «la persona autora del Proyecto seleccionado suscribirá con Madrid Destino un contrato mercantil de naturaleza artística, no existiendo vínculo laboral alguno ni potestad disciplinaria de ningún tipo entre las partes». Es decir, en lugar de contratar como personal laboral, mediante contrato de alta dirección, la aplicación del código de buenas prácticas se reduce a convocar el concurso, pero la contratación es por la prestación de un servicio, lo que obliga al beneficiario a estar dado de alta como autónomo. Igualmente, «la Dirección Artística podrá contar con personal propio de Madrid Destino, para funciones de apoyo técnico y administrativo; en ningún caso podrá

considerarse esta disponibilidad como un indicio de laboralidad. El personal que, en su caso, sea contratado por la Dirección Artística o pertenezca a ella, dependerá única y exclusivamente de la misma. La Dirección Artística no está integrada dentro del organigrama empresarial de Madrid Destino ni tiene en modo alguno facultades de representación de la misma, salvo la institucional, pero desarrollará su trabajo en colaboración dentro de las normas laborales y presupuestarias de Madrid Destino». Esta práctica no es un hecho aislado y pueden verse condiciones parecidas en muchos de los últimos concursos, como por ejemplo los del ICUB –Institut de Cultura de Barcelona–, para las direcciones de La Virreina Centre de la Imatge, Centre d’Art La Capella o Fabra i Coats.

Por otra parte, la propuesta para la ampliación del «Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte» confirma las necesidades de los últimos años, como son:

- 1.** Las limitaciones de los contratos de dirección para que no superen los diez años.
- 2.** La incorporación de la igualdad de género según la Ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres (LOI).
- 3.** Aplicar el Estatuto del Artista para garantizar los derechos de autoría y retribuir sin excepción su actividad, o garantizar que en ningún caso se podrá externalizar de manera total o parcial la gestión de cualquier museo, centro o sala de titularidad pública al sector privado.

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

2.2. Programas generales de promoción y difusión

2.2.1. Introducción

Es necesario recordar que la situación de los y las artistas en España es de una fragilidad alarmante. Dentro del sistema del arte en este país, los profesionales que conforman la base de la pirámide, sobre la que se sostiene todo lo demás, son quienes se encuentran en una situación más inestable y en peores condiciones. De los últimos estudios al respecto, tal vez el más interesante sea *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*, de Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio (2017). Los números registrados en este estudio, según el testimonio de más de mil cien artistas, certifican una precariedad muy elevada entre creadores, y hablamos de una época previa a la pandemia de la COVID-19 iniciada en marzo de 2020. Como conclusiones principales, los autores destacan tres:

1. el artista mantiene con sus propios recursos el sistema del arte;
2. la relación estable con el mercado sigue siendo un objetivo generalizado;
3. la creación artística es una necesidad, aunque no sea rentable.

En este sentido, la Administración pública tiene diferentes planes de apoyo al sector de las artes visuales dirigidos a sus diferentes agentes, individuales o colectivos, según prioridades. El foco principal de atención suele ser el artista, seguido de otros profesionales (entre los que destacan claramente aquellas personas que trabajan en el mundo del comisariado, frente a otras especializaciones como la crítica de arte o la mediación), posteriormente estarían las entidades sin ánimo de lucro y, finalmente, aquellas entidades con ánimo de lucro que son consideradas prioritarias por realizar una importante labor social o de sustento del sistema, como son por ejemplo las galerías de arte.

Ahora bien, el apoyo que desde la Administración pública se puede aportar a los creadores y demás estratos cercanos a la producción del arte va por múltiples vías:

- Convocar ayudas directas mediante concurrencia pública.
- Proporcionar visibilidad y reconocimiento nacional (exposiciones, publicaciones, premios), además de visibilidad y movilidad en el exterior (eventos internacionales, residencias).
- Facilitar asesoramiento profesional.
- Incentivar una formación especializada para ampliar estudios (cursos y talleres especializados).
- Reducir gastos estables (como ayudas al alquiler de talleres, estudios u oficinas).
- Suministrar otros recursos no económicos.
- Favorecer líneas de crédito con condiciones favorables.
- Ayudar al comercio del arte.
- Favorecer el trabajo en red entre profesionales.
- Etc.

Aquí ya nos encontramos con otras dos evidencias, pero que no siempre son fáciles de ver: la **continuidad de los programas de apoyo** y el **ámbito competencial**. Sobre la primera, es necesario que el apoyo a los artistas no sea ni puntual ni aislado. Debe ser continuado en el tiempo, para que cale en el sistema, y debe tener diferentes estrategias que ayuden en conjunto.

En época de crisis los artistas necesitan de manera urgente ayudas directas, mediante compra de obra o mediante ayudas de producción. Estas ayudas directas no tendrían sentido si se convocaran un año y no se repitieran periódicamente en los siguientes, de ahí la necesidad de diseñar planes y políticas estratégicas a corto, medio y largo plazo. Hay que recordar que la crisis económica de 2008 no ocurrió solo ese año, sino que sus consecuencias en el sector de la cultura se notaron especialmente en los primeros años de la siguiente década. Estas ayudas de emergencia, que son cortoplacistas y tienen la función de inyectar algo de capital inmediato para contribuir a la supervivencia del sector artístico, deben ser acompañadas de otras ayudas directas o indirectas futuras, para no caer en saco roto.

Con respecto al ámbito competencial, que ya hemos adelantado anteriormente, hay que recordar la separación de competencias de las Administraciones públicas locales, autonómicas y nacionales, para entender los diferentes apoyos que pueden ofrecerse desde cada una de estas, así como desde las diversas instituciones dependientes de cada organismo.

La visibilidad de artistas españoles en el exterior recae principalmente en estructuras de ámbito nacional como Acción Cultural Española (AC/E), aunque desde Ayuntamientos o Autonomías/Diputaciones puedan existir líneas que complementen esta labor (como las ofrecidas por institutos culturales como el Ramon Llull en Catalunya, etc.); en este sentido, tampoco pueden recaer en ningún centro o museo estatal competencias propias del Ministerio de Cultura.

Por otra parte, también hay que tener en cuenta la complementariedad de los diferentes programas privados de promoción y difusión de las artes visuales actuales, que cubren ciertas necesidades difíciles de alcanzar desde lo público. Algunas de esas organizaciones privadas forman parte a su vez de las mesas sectoriales de arte contemporáneo que se crean como órganos consultivos en los tres estratos administrativos mencionados.

A continuación, se analizarán diferentes ejemplos de apoyo a la creación y promoción del arte contemporáneo desde instituciones públicas en el Estado español.

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

2.2. Programas generales de promoción y difusión

2.2.2. Líneas de ayudas y subvenciones

La **Ley General de Subvenciones** (Ley 38/2003, de 17 de noviembre), que tiene por objeto la regulación del régimen jurídico general de las subvenciones otorgadas por las Administraciones públicas, regula la gran mayoría de las ayudas económicas mediante la convocatoria de subvenciones, premios, becas o demás formas públicas de concurrencia competitiva en Cultura. En las artes visuales, estas pueden ser individuales (especialmente para artistas, gestores y comisarios) o para entidades privadas (con y sin ánimo de lucro). Puede haber otras convocatorias sin necesidad de estar reguladas por dicha ley, cuando no conlleven contraprestación económica o como programación propia de museos, salas de exposiciones o centros culturales, en cuyo caso el gasto sale de las partidas correspondientes, con su consiguiente gestión administrativa particular.

Una de las principales líneas de actuación estatal es la promoción y difusión de la creación artística mediante tres ayudas convocadas por la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura (*), con una periodicidad anual:

1. **«Ayudas para la promoción del arte contemporáneo español»:** dirigidas normalmente a galerías de arte que participen en ferias internacionales, aunque en ocasiones excepcionales se incluyen ayudas para artistas visuales, críticos y comisarios.
2. **«Ayudas para la investigación, creación y producción artísticas en el campo de las artes visuales»:** para artistas visuales inscritos en el Régimen especial de trabajadores autónomos o empresas privadas con residencia fiscal en España.
3. **«Ayudas para la modernización e innovación digital del sector de las artes visuales»:** para artistas visuales, críticos, comisarios y galerías de arte.

Por otro lado, el Instituto de la Juventud se centra en el apoyo a la creación joven, que se circunscribe, no sin polémica, a la edad de treinta y cinco años. Desde 1984 hasta 2008 la institución siguió una política de adquisiciones para una colección pública muy ecléctica, vinculando su visibilidad a la Sala Amadís de Madrid. Desde 2008 el Injuve sustituye el proceso de compra de obra, un reconocimiento más cercano a la lógica del mercado del arte, por otras estrategias que tratan de generar un apoyo económico, logístico y humano más acorde con las necesidades de los creadores y profesionales en el arranque de sus carreras. Lo hace mediante el programa «Ayudas Injuve para la Creación Joven», destinado al apoyo a la producción de artistas emergentes de hasta treinta años, y al comisariado y emprendimiento para comisarios y gestores menores de treinta y cinco años.

Por su parte, la Comunidad de Madrid, a través de la Sala de Arte Joven, convoca anualmente desde 1988 «Circuitos de artes plásticas», unas ayudas a la producción para artistas que en la actualidad están dirigidas a residentes en esa comunidad menores de treinta y cinco años; y desde 2010, «Se busca comisario», para proyectos curatoriales de jóvenes comisarios menores de treinta y cinco años. En la misma línea, la Sala d'Art Jove de la Generalitat de Cataluña también destaca por sus convocatorias anuales de proyectos en diversas modalidades (creación, curaduría, edición, investigación, mediación).

Más allá de las ayudas destinadas a creadores y profesionales jóvenes, existen otros apoyos a la creación de artes visuales en diferentes disciplinas, abordadas desde la producción, la gestión, el comisariado o las estancias de formación e investigación. Como modelos pueden estudiarse los casos de Madrid, Euskadi o Cataluña. En este último caso, es destacable la tarea de la Oficina de Suport a la Iniciativa Cultural (OSIC), que ofrece apoyo de diversos tipos a la producción, difusión e investigación artística y cultural. También es posible ampliar la información en portales web especializados que reúnen, de manera más o menos actualizada, las principales convocatorias de artes visuales en activo. A modo de referencia, aunque no completa ni actualizada, se encuentra la Guía de recursos para la promoción de las artes visuales publicada en 2012 por el Ministerio de Cultura, que ofrece información dividida en tres niveles: comunidades autónomas, ministerios y Europa.

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

2.2. Programas generales de promoción y difusión

2.2.3. Programas de apoyo a profesionales

Como se ha mencionado anteriormente, a las ayudas económicas directas hay que sumarle los programas de apoyo a profesionales que buscan facilitar una formación especializada, fomentar la investigación en arte contemporáneo y proporcionar asesoramiento para artistas, comisarios y gestores, dirigidos especialmente a facilitar la profesionalización en el sector.

A continuación, se exponen ejemplos que han tenido lugar en Madrid, aunque existen propuestas similares en otros contextos del Estado español.

Tabacalera Promoción del Arte, dependiente del Ministerio de Cultura, ofreció durante dos años (2015 y 2016) el programa de talleres «Alguien ahí», dirigidos e impartidos por artistas de diferentes disciplinas bajo la premisa de conciliar la formación y la experiencia mediante el intercambio intergeneracional. Profesionales ya consolidados, como Juan Luis Moraza, Marisa González, Eva Lootz, Concha Jerez y José Iges o Pedro G. Romero, entraban en contacto con artistas que iniciaban su trayectoria para ampliar metodologías y prácticas.

La Comunidad de Madrid organizó de 2015 a 2019 el programa «Madrid 45», que tuvo como objetivos complementar aquellos aspectos no incluidos en los programas académicos de bellas artes, favorecer el debate en torno a la producción artística y dinamizar el contexto creativo. Con una media de siete talleres anuales, por «Madrid 45» pasaron artistas de la talla de La Ribot, Francesc Torres, Dora García, Daniel García Andújar, Tania Bruguera, Lara Almarcegui, Ignasi Aballí o Jordi Colomer, así como críticos y comisarios de reconocido prestigio como Martí Manen, Chus Martínez o Beatriz Herráez.

En cuanto a investigación, entre 2016 y 2019 se llevaron a cabo, vinculados a las salas de la Comunidad de Madrid, cuatro laboratorios diferentes de investigación, de dos años de duración cada uno, cuyos integrantes eran seleccionados por convocatoria (Villegas González, de la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2019; Villegas González y de la Colina Tejada, 2021):

1. «Programa sin créditos», dirigido por las docentes Selina Blasco y Lila Insúa para generar herramientas de reflexión sobre la educación artística reglada, especialmente la universitaria (Blasco e Insúa, 2016, 2017 y 2018).
2. «LIME Laboratorio de investigación y experimentación museográfica», bajo la dirección de Juan Carlos Rico (Rico, 2016 y 2017).
3. «Conversación abierta», centrado en el comisariado de exposiciones y dirigido por Tamara Díaz Bringas con Soledad Gutiérrez el primer año, y con Irene Calvo el segundo (Díaz Bringas y Calvo, 2019).
4. «En los márgenes del arte», centrado en prácticas artísticas y sociales ubicadas en los límites difusos de la noción de arte, y dirigido por los docentes, investigadores y artistas Laura de la Colina, Alberto Chinchón y Daniel Villegas.

Sobre asesoramiento profesional, un ejemplo destacable vinculado a la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid fue «Programa A», un servicio gratuito en línea y presencial de asesoramiento en la producción y recursos para proyectos visuales, gestionado por Ramón Mateos, además de asesoramiento legal, fiscal y contable para artistas y gestores, a cargo de Eva Moraga en la primera fase y Daniel Lesmes en la segunda. Este servicio funcionó de 2016 a 2019 y sirvió para confirmar la falta de conocimientos sobre temas vitales para el arranque de las carreras profesionales de los solicitantes del servicio, que repetían ciertas preguntas de manera sistemática: ¿cómo se da de alta un artista o comisario en régimen de autónomos?, ¿cómo factura un creador la venta de una obra de arte?, ¿qué compromisos legales adquiere un comisario al aceptar un encargo?, ¿dónde puede un artista producir un trabajo específico o resolver una cuestión técnica?, etc.

Todos los ejemplos aportados en este apartado son de programas que dejaron de realizarse, lo que evidencia uno de los males de la Administración pública que ya se ha adelantado anteriormente: la falta de continuidad de muchos de los programas generales de promoción y difusión de las artes visuales, y de casi todas las áreas culturales. Normalmente se debe a los vaivenes de presupuestos generales, que afectan de manera habitual a Cultura, así como los cambios de equipos de las instituciones públicas tras los procesos electorales correspondientes.

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

2.2. Programas generales de promoción y difusión

2.2.4. Programas de apoyo y dinamización del contexto creativo municipal o regional

Existen muchas formas de apoyo y dinamización del contexto creativo municipal o regional, aunque pueden dividirse en dos por la forma de gestión: aquellas que son puestas en marcha y gestionadas desde el ámbito público, y aquellas que lo hacen desde el ámbito privado, pero con apoyo público.

De las primeras, cabe recordar que son gestionadas mayoritariamente por centros culturales de cercanía o a través de juntas de distrito. Son aquellas propuestas localizadas donde la generalidad de los programas amplios (como las ayudas anteriormente citadas, que trataban de llegar al mayor número de beneficiarios posibles) es sustituida por actuaciones más cercanas al contexto inmediato, y deben amoldarse a las necesidades de cada barrio o región en un momento particular.

Tal vez sea interesante recalcar algunas iniciativas públicas que no siempre tienen fácil definición dentro del campo de estudio de este texto, y que responden a las iniciativas más experimentales, basadas en la investigación y en la experiencia. Son proyectos que surgen a iniciativa de grandes centros culturales y que utilizan herramientas propias de las artes visuales, pero que se difuminan intencionadamente con otros campos como la educación, la antropología o la sociología. Se pueden englobar dentro de epígrafes más generales como el de arte colaborativo o comunitario, que en este contexto surge con la intención de dar cabida a acciones artísticas locales que cuentan con la participación activa de la ciudadanía.

“ «Promover lo común desde lo público tiene que ver con llevar a cabo políticas públicas que no vean a los ciudadanos solo como espectadores o receptores de servicios previamente diseñados, sino como agentes de cambio con capacidad de autoorganización».

Fernández Polanco (2021)

Como ejemplo destaca Imagina Madrid, coordinado por Intermediae-Matadero (entidad dependiente del Ayuntamiento de Madrid) y desarrollado entre 2017 y 2019 en nueve lugares de la periferia madrileña. Imagina Madrid propuso explorar tanto el espacio urbano central como el descentralizado a través de nuevas formas de intervención multidisciplinar y procesos de colaboración que acogieran e interrelacionaran la comunidad vecinal y los distintos agentes del ámbito artístico. De Intermediae-Matadero también surgen propuestas interesantes, como «Una ciudad muchos mundos», un programa que trata de articular un espacio colectivo de producción e investigación en torno a las prácticas artísticas y sociales vinculadas con contextos específicos, y «Modelos para una ciudad en la que caben las niñas y los niños», ciclo de intervenciones artísticas en la nave Intermediae en Matadero que convierten el espacio en lugares de juego para investigar la intersección entre lo lúdico, la infancia, la crianza y la ciudad.

En Barcelona encontramos el programa Art i Part, dedicado a los proyectos artísticos comunitarios. Está promovido por el Ayuntamiento de Barcelona y se propone trabajar a partir del tejido existente de iniciativas comunitarias en el territorio. De esta forma, se establecen colaboraciones entre profesionales de las artes y agentes culturales y sociales que, tras un proceso de investigación y trabajo conjunto, se materializan en acciones o espectáculos públicos que exploran lenguajes diversos, híbridos y experimentales.

Dentro de esta categoría, hay que hablar de la labor de Medialab Prado en su conjunto. Definido como un «laboratorio ciudadano que funciona como lugar de encuentro para la producción de proyectos culturales abiertos», Medialab invita a hacer propuestas o sumarse a otras y llevarlas a cabo de manera colaborativa. Entre las múltiples líneas de investigación puestas en marcha se encuentran los laboratorios de datos abiertos, de prototipado creativo, de inteligencia colectiva para la participación democrática, de innovación ciudadana, de ciencia ciudadana o de experimentación audio/vídeo.

También dentro de los programas de apoyo y dinamización del contexto creativo municipal o regional hay que recalcar que las entidades públicas incentivan igualmente la colaboración o financiación de ciertos proyectos artístico-culturales independientes, organizados principalmente por asociaciones, fundaciones y otras plataformas normalmente sin ánimo de lucro. Se trata de propuestas que no suelen tener cabida ni en el ámbito institucional ni en el comercial, pero que son completamente necesarias para generar un tejido sectorial base. Por este motivo, sumado a la imposibilidad de gestionar este tipo de proyectos desde la institución pública, con unos equipos menos flexibles que los de la iniciativa privada, el apoyo a estas propuestas independientes a través de subvenciones, cesiones de espacios o medios, o apoyo en comunicación, es imprescindible, garantizando en cualquier caso la no injerencia en los contenidos.

En definitiva, se apoyan proyectos independientes con la intención de visibilizar el arte actual y se da protagonismo a los grupos o subsectores que suelen estar en los márgenes de las líneas de difusión comunes.

Algunos ejemplos de la diversidad de estos proyectos en el territorio nacional son los siguientes:

El [BarcelonaGalleryWeekend](#) o el Apertura. Organizados por la Asociación de Art Barcelona el primero y por la asociación de galerías madrileñas de arte contemporáneo [Arte Madrid](#) el segundo, son los eventos artísticos que inauguran las temporadas de exposiciones en ambas ciudades. Ambos reciben financiación de fuentes privadas (como fundaciones de bancos y marcas comerciales) y públicas (como la Generalitat de Cataluña, el Ayuntamiento de Barcelona y el Ayuntamiento de L'Hospitalet, la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento de Madrid o el Ministerio de Cultura).

[La Bienal de Mujeres en las Artes Visuales \(*\)](#). Se trata de un evento creado por la asociación Mujeres en las Artes Visuales (MAV), cuyo objetivo es visibilizar a las mujeres del arte contemporáneo desde una perspectiva interseccional, que se desarrolla sobre la base de la suma de arte, teoría y activismo. Nace en 2016, a partir del Festival Miradas de Mujeres, con un manifiesto que denuncia la poca presencia de mujeres en el mundo institucional del arte y las prácticas opacas y los intereses que caracterizan las libres designaciones. El programa es muy amplio y tiene presencia en las principales ciudades del Estado español. Además de la Bienal, en años alternativos se organiza el Foro MAV en diferentes sedes nacionales: FMM2015 en Barcelona y Madrid, FMM2017 en Sevilla y Madrid, FMM2019 en Vitoria y Madrid. Tanto la Bienal como el Foro cuentan con diferentes formas de apoyo público, pero habitualmente con una aportación económica del Ministerio de Cultura.

Por citar otros ejemplos de proyectos que no podrían salir adelante sin el apoyo público, hay que destacar por la calidad de sus propuestas, su continuidad en el tiempo y su capacidad por aunar a entidades públicas y privadas, las plataformas independientes [Proyector](#), especializada en videoarte, [In-Sonora](#), centrada en arte sonoro e interactivo, y [AcciónMad](#), dedicada al arte de acción y *performance*. Las tres desarrollan su actividad prioritariamente en Madrid. Otro tipo de propuestas serían Green Parrot y Half House en Barcelona, Wikitoki en Bilbao, Harinera ZGZ en Zaragoza, etc.

Por último, deben mencionarse otras plataformas que han surgido en los últimos años para visibilizar el trabajo de los artistas desde sus propios lugares de producción, es decir, sus talleres o estudios. En Madrid destaca [Open Studio](#), proyecto iniciado por la asociación Open Mind Arte y Cultura, y que organiza el festival Open Studio Madrid en colaboración con la comunidad autónoma y algunas fundaciones privadas, entre otros apoyos, y [ArtBanchel](#), festival independiente y autogestionado por los artistas que cuentan con talleres en el barrio madrileño de Carabanchel, y que en las primeras ediciones (2017, 2018, 2019) no quisieron formalizar su colaboración en ninguna forma jurídica determinada ni solicitaron ayudas públicas ni privadas.

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

2.2. Programas generales de promoción y difusión

2.2.5. Programas de fidelización y de creación de nuevos públicos

Como se ha mencionado en el apartado «1. El arte como servicio público y derecho social», uno de los principales escollos de las artes visuales actuales tiene que ver con la recepción del público general, en muchas ocasiones reacio a enfrentarse a estas nuevas formas de hacer desde una postura abierta y sin prejuicios. Habría que añadir, no obstante, que el propio sector de las artes visuales opera en ocasiones sin pensar en un público no especializado, por lo que cierra un círculo demasiado estrecho y favorece así el hermetismo. Por este motivo es tan importante realizar una labor de educación de la mirada desde las instituciones públicas, que facilite el acercamiento de los espectadores a corto plazo, pero que genere un pensamiento crítico y emancipado a medio o largo plazo. Igualmente, la llamada de atención sobre el arte como elemento socializador se lleva a cabo mediante programas y actividades que fomentan la creación de nuevos públicos. Como en otras áreas culturales, el trabajo con niños y niñas, o con adolescentes, no solo permite acercar el arte contemporáneo desde una postura más amplia y experimental frente al perfil adulto, sino que además se trabaja desde la base para garantizar y consolidar el público del mañana. La forma de tratar estos objetivos es mediante la programación de actividades públicas y mediante una constante labor de mediación en los espacios expositivos.

La mayoría de los centros de arte, salas de exposiciones y museos cuentan con programas estables de visitas dinamizadas gratuitas, dirigidas sobre todo a escolares y familias, aunque no es tan corriente ver actividades destinadas a dos tipos de públicos muy determinados, como son los adolescentes y las personas mayores.

Como ejemplo, es interesante señalar la propuesta de mediación cultural con adolescentes Rendija, un proyecto del colectivo Desmusea para el Centro de Cultura Contemporánea Condado para trabajar con jóvenes de entre dieciséis y dieciocho años desde el supuesto de reformulación de los espacios del centro y sus funciones. Existen proyectos similares en el Museo Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (desde 2006) y el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo en Móstoles.

A modo de experiencia piloto, el artista multidisciplinar Christian Fernández Mirón y la educadora Patricia Raijenstein propusieron en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid el grupo de aprendizaje «Mediación Extendida. Una aproximación de tantas» para un público adulto/mayor. Durante un curso entero, de septiembre de 2018 a julio de 2019 se trabajó para abordar el arte contemporáneo desde el juego, la experimentación y el diálogo. El objetivo final era crear, con ese público específico –uno de los que más resistencia ofrecía hacia el arte emergente exhibido en esa sala–, herramientas de mediación que pudieran servir a otros visitantes. Con ayuda de una grabadora consiguieron crear una audioguía para facilitar al público la experiencia en sala, independientemente de la exposición de arte contemporáneo que se fuera a ver. Un dispositivo de mediación autónoma, gratuito y accesible que lleva por título Para cosas bellas, ya están los atardeceres.

Fuera de estos proyectos educativos para públicos más específicos, no hay que dejar de nombrar las propuestas de programas públicos y mediación de algunos centros que entienden estas actividades como ejes estructurales tan importantes como las exposiciones o las colecciones, generadoras de contenidos en sí mismas. Resulta recomendable investigar lo ofertado por instituciones como las ya nombradas:

- MNCARS: «Actividades» y «Educación»
- CA2M: «Actividades actuales», «Pensamiento» y «Educación»
- MACBA
- MNAC
- ARTIUM
- EsBaluard

Cabe hacer una mención especial a los programas artísticos que no se desarrollan en los centros culturales, sino que lo hacen directamente en los centros educativos.

Desde 2009, el Instituto de Cultura de Barcelona (ICUB) y el Consorcio de Educación de Barcelona (CEB) desarrollan «Creadors En Residència» en los institutos de Barcelona, para introducir la creación contemporánea en los centros públicos de educación secundaria por medio del contacto directo y continuo de un creador con los estudiantes.

En enseñanza superior, el proyecto «Making Art Happen» de la asociación Exprimento Limón invita a artistas a clases universitarias para enseñar partes del temario oficial desde posiciones diferentes.

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

2.3. Espacios de producción

A pesar de la consolidación de nuevos espacios de exposición, difusión y generación de contenidos como el MNCARS, el IVAM o el MACBA, la escasez de talleres y otros espacios de producción artística desde el ámbito público a finales de los años ochenta y principios de los noventa se convierte en un freno a la creación y a la promoción cultural. Como respuesta a la demanda comienzan a surgir los primeros espacios habilitados para la producción de arte y la generación de nuevos contenidos mediante la práctica y la experimentación. Estos espacios son ofrecidos a los artistas, en su mayoría en convocatoria abierta, para desarrollar proyectos específicos. Uno de los primeros centros ofrecidos para cubrir estas necesidades fue **Arteleku**, creado por la Diputación Foral de Gipuzkoa en 1987. Centro de referencia y pionero en su época, fue un lugar de reflexión, investigación, difusión y experimentación hasta su cierre en 2014. Además de una amplia programación de talleres, cursos y seminarios, el antiguo edificio industrial contaba con salas multimedia, espacios de producción y un centro de documentación especializado en arte contemporáneo, que incluía publicaciones propias además de la revista *Zehar*. Es destacable el archivo digital de Arteleku (*), que recupera la documentación gráfica y audiovisual de las actividades realizadas en el centro desde su origen, así como sus documentos editoriales.

Otro ejemplo para estudiar es **Hangar**, que abre sus puertas en 1997 gracias a la iniciativa de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), que desde 1993 atiende las demandas de escasez de talleres para artistas. Localizado en una antigua fábrica textil en Barcelona, Hangar arranca con la idea de ofrecer un espacio para la producción y termina ampliando su objetivo para formar un centro de recursos. En los primeros años Hangar se refuerza en la producción y la posproducción de proyectos multimedia, que desemboca en la creación de un fab lab (*). En 2002 se crea la Fundació privada AAVC, que otorga una personalidad jurídica propia a Hangar, con un patrimonio fundacional formado por obra original donada por diversos artistas visuales, como Frederic Amat, Evru, Luis Gordillo, Joan Hernández Pijuan, Antoni Muntadas, Susana Solano o Francesc Torres. Unos años después, con la intención de dar mayor acogida a las artes visuales, abre una nueva área de investigación artística en la que pueda fluir la transmisión intersectorial de conocimientos mediante nuevas colaboraciones con universidades, organizaciones y colectivos. Además, en las obras de rehabilitación y ampliación de 2009, Hangar abre un nuevo plató equipado con laboratorios técnicos y tecnológicos y una casa para artistas, potenciando su programa de residencias.

Hangar forma parte a su vez de la plataforma **Fàbriques de Creació Barcelona**, una red de centros de creación y formación, residencias y ensayos abiertos de danza, circo, artes escénicas o artes visuales, situados en antiguos recintos industriales o complejos fabriles, como Fabra i Coats o La Escocesa. En el ámbito regional, Hangar también se incluye en la Xarxa d'Espais de Producció i Creació de Catalunya, red que contiene entidades de titularidad pública, junto con entidades privadas sin ánimo de lucro.

Por último, cabe resaltar **LABoral Centro de Arte y Creación Industrial**, inaugurada en marzo de 2007, como una iniciativa del Gobierno del Principado de Asturias que propone un modelo alternativo para el desarrollo de la cultura artística y tecnológica. A pesar de ser una iniciativa pública local, LABoral es una fundación privada sin ánimo de lucro en la que además de las instituciones públicas intervienen otras corporaciones y empresas privadas. Se considera una institución multidisciplinar enfocada a las nuevas producciones culturales resultantes de la utilización creativa de las tecnologías de la información y la comunicación (TIC). Pese a su bagaje y respaldo internacional, LABoral también es un ejemplo de cómo la fragilidad del sector afecta tanto a individuos como a grandes centros, que a duras penas pueden sostener su estructura si las políticas locales les retiran el apoyo o cambian sus prioridades.

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

2.4. Residencias artísticas

A raíz de la creación de nuevos espacios para la producción, se inician los programas de **residencias artísticas**, que ofrecen la posibilidad de desarrollar una actividad de manera intensiva, ya sea en la propia localidad o mediante estancias en otros lugares.

Los programas de residencias artísticas surgen con el ánimo de entretejer un contexto de creación, colaboración y desarrollo artístico tanto profesional como personal mediante la experiencia y la puesta en práctica de nuevas metodologías participativas. En definitiva, los programas de residencia proveen a los beneficiarios de tiempo, espacio y medios para trabajar en condiciones óptimas.

Estas iniciativas se suelen dividir entre las que ofrecen un espacio para trabajar y las que facilitan igualmente un espacio donde vivir. En ambos casos, estos programas están dirigidos a lograr la máxima profesionalización del residente a través de un equipamiento teórico y práctico adecuado, así como de contactos dentro del contexto artístico más inmediato.

Desde la Subdirección General de Promoción del Arte del Ministerio de Cultura se activa el «Localizador de residencias y espacios para la producción artística» (*), un buscador de residencias, espacios de creación y centros de arte contemporáneo en Europa, América Latina y Estados Unidos. **Localizart.es** pretende favorecer las movilidades dentro del ámbito artístico, lo que proyecta nacional e internacionalmente el sector español de las artes visuales y propicia las condiciones para la formación y las actividades artísticas mediante la difusión y la promoción de la obra de agentes tanto emergentes como ya consolidados. De este modo, se establece además una red de intercambio y colaboración profesional en un campo globalizado y cada vez más competitivo. Junto a los estudios resultantes y los programas de localización de residencias externas se incluye un directorio con fichas individualizadas e información sistematizada de todos los centros de arte –institucionales, independientes y espacios alternativos– que integran la red de recursos e infraestructuras de las artes visuales.

Fuera de lo puramente institucional se situaría la Red Transibérica de Espacios Culturales, cuyos socios cuentan de una manera habitual con apoyo público, principalmente económico a través de subvenciones, pero cuya gestión es independiente.

Existen diferentes ejemplos de residencias artísticas desde la iniciativa pública en el Estado español. El Centro de Residencias Artísticas de Matadero Madrid (*) fue creado como entidad propia en 2017 para fortalecer el apoyo al tejido creativo de la ciudad que abandera el Matadero. El Centro de Residencias Artísticas se define como un espacio de producción multidisciplinar o transdisciplinar en el que la creación se aborda como un proceso educativo por encima de las demandas del mercado. Es, por lo tanto, un espacio de residencias de trabajo.

Entre los programas del centro está El Ranchito, una colaboración del Matadero Madrid con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) puesta en marcha en 2011 y que cuenta con dos pisos en el barrio madrileño de Legazpi, donde se alojan los invitados. Se trata de un proyecto de investigación en el que participan en cada edición, centrada en la cooperación con otro país, alrededor de una treintena de artistas, individuales o colectivos, locales e internacionales, y en el que también colaboran varias instituciones, agentes y asociaciones.

Otra treintena de artistas acoge cada año La Casa de Velázquez, una institución cultural francesa dependiente del Ministerio francés de Educación Nacional, de Enseñanza Superior y de Investigación. La institución se dedica al estudio del hispanismo desde la creación e investigación y oferta estancias para artistas de cualquier nacionalidad y disciplina. Estos creadores cuentan con un taller-apartamento independiente, además de espacios compartidos entre residentes. De manera análoga, la Real Academia de España en Roma, fundada en 1873, ofrece un programa de residencias artísticas en la capital italiana. También en colaboración con la AECID, esta institución docente beca a artistas jóvenes españoles y a ciudadanos de los países de América Latina, África y Asia para realizar parte de su investigación o su obra en la Academia de España en Roma.

Ya se ha mencionado anteriormente a Hangar y a LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, pero habría que resaltar ahora sus convocatorias de residencias (*), así como las de otras entidades como el Centro Huarte, que aparte de acoger a artistas en residencia permite la cesión temporal de espacios, o el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, cuyo programa de residencias internacionales de Cultura Resident posibilita a artistas de la Comunidad Valenciana el desarrollo de proyectos artísticos en otros centros de ámbito internacional, al tiempo que permite acoger residencias de artistas de otros países en los centros de creación del Consorci.

Por último, cabe reseñar la labor de Acción Cultural Española (AC/E) y el Programa para la Internacionalización de la Cultura Española (PICE). La AC/E es una organización pública dedicada a impulsar y promocionar la cultura y el patrimonio de España en los ámbitos nacional e internacional. Para ello, cuenta con programas de actividades e iniciativas que fomentan la movilidad de profesionales y creadores, como el PICE, que se articula en dos: PICE Visitantes, que permite a agentes extranjeros viajar a España para conocer la oferta creativa nacional con la intención de exportarla posteriormente (este programa solo puede ser solicitado por una entidad española); y PICE Movilidad, que facilita a instituciones culturales extranjeras contar con artistas y profesionales

españoles en su programación (este programa solo puede ser solicitado por una entidad extranjera). La convocatoria para ambas líneas de apoyo es abierta, continua y se resuelve trimestralmente; las ayudas se conceden en régimen de cofinanciación con las entidades beneficiarias.

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

2.5. Adquisiciones

El gasto destinado a las adquisiciones de bienes culturales que pasan a formar parte de las colecciones del Estado es un gasto público en cuya gestión, regulada por la legislación vigente, intervienen varios organismos gubernamentales, si bien las adquisiciones se realizan a través de la Dirección General de Bellas Artes cuando se refiere a compras destinadas a museos estatales. Estas adquisiciones se realizan en líneas generales partiendo de un proceso de selección que puede ser: licitación pública, concurso público o adjudicación directa si es de menor cuantía.

En los últimos años (2019 y 2020), Cultura invirtió cerca de tres millones de euros en la adquisición de nuevos bienes para las colecciones públicas, donde el porcentaje más alto de gasto es el destinado a las obras del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía.

Aunque de una manera más reducida, no hay que olvidar la incorporación de piezas artísticas llevadas a cabo gracias a los mecenas que realizan donaciones particulares.

Un ejemplo son las quince adquisiciones del Museo Nacional del Prado recogidas en la exposición temporal titulada *El legado de Carmen Sánchez. La última lección* (23/03/2021 – 24/10/2021) antes de pasar a la colección permanente. El proceso de las adquisiciones ha durado tres años y se ha realizado con la intención de cubrir algunas lagunas de la colección pública gracias a la maestra Carmen Sánchez, que en su testamento legó sus ahorros y su inmueble al Museo para este fin.

En el ámbito autonómico, se puede destacar algún ejemplo como el **CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (*)**, que custodia la colección de arte contemporáneo de la Comunidad de Madrid. Esta colección, que se extiende hasta principios de los años ochenta, aumenta cada año según la política de adquisiciones ejecutada a partir de una comisión formada por personal de la Consejería de Cultura y del CA2M, más dos agentes profesionales ajenos a la Administración. Además, desde 2013 el centro custodia igualmente la Colección de la Fundación ARCO, que suma presencia internacional y crece anualmente tras la celebración de la feria. Ambas colecciones suman más de dos mil piezas.

El CA2M prepara exposiciones periódicas en sus salas invitando a comisarios y artistas para que trabajen sobre estas, se encarga de realizar sus préstamos para exposiciones nacionales e internacionales, y desde la Consejería se organiza una muestra anual para la RED ITINER, que visita diferentes salas de la región durante doce meses. A esto se suman las «cápsulas de colección», obras de la colección instaladas de manera casi permanente en espacios de tránsito del museo (las piezas van rotando cada cierto tiempo). Estas iniciativas responden a la responsabilidad como colección pública de trabajar para su difusión. El CA2M defiende la contextualización de las obras desde las prácticas artísticas contemporáneas para estrechar la dialéctica entre el centro y su público, y renovar así la colección a partir de las posibilidades interpretativas que necesariamente se reformulan con el devenir, para liberar a las obras de una visión estática y asincrónica.

Esto no es algo nuevo, sucede con muchas colecciones públicas y también privadas (Colección MACBA en espacio público, «Nuevas narrativas» en el MACA, las muestras periódicas con colecciones de Patio Herreriano, IVAM, MUSAC, etc.), puesto que estas deben ser entendidas como entes vivos, en permanente movimiento y cambio, porque permiten contar muchas historias y formular muchas preguntas.

Con motivo de las adversidades ocasionadas en el sector del arte por la crisis sanitaria de 2020, diferentes entes públicos aprobaron ese año partidas presupuestarias extraordinarias para la adquisición de obras de arte contemporáneo, como una forma de ayuda directa al sector a través de ofertas presentadas por galerías especializadas o por artistas sin representación.

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

2.6. Arte público

El arte público consiste en intervenciones localizadas de cualquier disciplina artística, generalmente en espacios exteriores y de acceso público. Para poder hablar de arte público frente a las prácticas artísticas individuales o colectivas, las intervenciones deben enmarcarse en la institución, es decir, deben estar aprobadas por los poderes públicos y regladas por los organismos competentes, públicos o privados.

El modo de producción del arte público suele realizarse desde la práctica de lo social y ser capaz de semiotizar la transformación de la sociedad, o no ser ajeno al contexto ni a la época en la que se enmarca su producción. Históricamente, su función política fue legitimar la cultura oficial mediante la cotidianización de sus valores, donde los monumentos son un ejemplo claro, al introducir en el acervo de lo común los símbolos reconocidos por el Estado y, por lo tanto, por la clase dominante. En este sentido, el arte público corre el riesgo de reproducir a escala local los valores estéticos globales y atacar a la diversidad de las culturas, como ocurre con las estatuas de Cristóbal Colón y de otros responsables del colonialismo. Aún hoy en día, el arte público puede ser utilizado como un modelo mimético de los estándares normativos y una herramienta para la hegemonización cultural, como ocurre con la apropiación del arte urbano, absorbido por la institución que en teoría lo considera ilegal. Pero el arte público también alberga el potencial de rehabilitar la función social del arte y dotarlo de nuevas estructuras y espacios con significado social.

El arte público supone una disrupción a lo contemplativo mediante la interpelación directa al peatón, que se convierte en espectador casual, como ocurre con las frases pintadas por Boa Mistura en algunos pasos de cebra de Madrid por encargo del Ayuntamiento en 2018.

La controversia del arte público no se circunscribe solo a la ideología política, sino que cuestiona la propia entidad cultural del arte.

El *Tilted Arc* de Richard Serra, instalado en la Federal Plaza de Nueva York en 1981, obstruyó el paso de los trabajadores de los edificios colindantes a la plaza hasta 1989, tiempo en el que además recibió una gran cantidad de litros de orina. Este ejemplo permite apreciar la capacidad social de transformar el arte en un urinario, volteando la capacidad del artista para transformar un urinario en arte como ocurre en *La fuente* de Duchamp (1917).

El arte público pone en relación directa al arte con el espacio público y al espacio público con la ciudadanía. El transeúnte no se convierte en un espectador casual al uso, sino que el modo de espectar también es trastocado. La apelación insistente modifica el arte de lo contemplativo y provoca la emancipación del espectador. Este nuevo espectador emancipado (Rancière, 2010) se libera de la instrucción impuesta al pueblo emancipándose intelectualmente al mismo tiempo y verificando la igualdad de inteligencias frente a la clase dominante. Sin embargo, existe una ausencia evidente de relación entre el pensamiento de la emancipación intelectual y la cuestión del espectador actual. El arte público requiere de participantes para ser activado, investigado y cuestionado en vez de *voyeurs* pasivos que únicamente lo contemplan, pues «mirar es lo contrario de conocer [...] ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar» (pág. 10).

La institucionalización del arte público puede atender a un modelo de gestión vertical o comunitario. Mientras que el modelo vertical atiende a un funcionamiento jerárquico tradicional en el que cada agente solo se implica en el trabajo que se le asigna, el modelo comunitario busca la implicación ilimitada de los agentes y los ciudadanos.

Un ejemplo del modelo vertical son las figuras de Meninas decoradas (*) que se localizan temporalmente desde 2018 en las calles de Madrid por iniciativa del Ayuntamiento. El responsable del proyecto, Antonio Azzato, crea las figuras para ser después intervenidas por personas famosas, vinculadas o no al arte, y las esculturas finalmente forman una exposición urbana. Estas iniciativas no suelen contar con el respaldo del sector cultural, que considera que la intervención se instrumentaliza en pro de fines más turísticos o comerciales.

En cambio, el arte público de gestión comunitaria busca una implicación social en el municipio.

Un buen ejemplo de gestión comunitaria son los murales feministas La unión hace la fuerza (*) pintados en Ciudad Lineal y Alcalá de Henares (Madrid), realizados por artistas locales y colaboradoras ciudadanas. En estos casos la función social del arte sí ha sido restituida mediante la resignificación del espacio, pues tras su vandalización el 8 de marzo de 2021 las artistas y ciudadanas se reunieron sin atender a ninguna clase de control institucional para restaurar los daños, lo que favoreció la fortaleza del tejido social.

Por último, cabe destacar que el arte público es interferido por las políticas urbanísticas y tiene una implicación en los sectores turístico e inmobiliario. En consecuencia, su desarrollo es determinado por las estrategias políticas que cada Gobierno desarrolla para los espacios urbanos comunes. Uno de los debates abiertos por el arte público lo vincula de manera directa a los procesos de gentrificación que sufren muchas ciudades, como ha sucedido a raíz de la intervención de Okuda en el faro de Ajo (Cantabria) (*), que responde a un expreso deseo por parte de la Administración autonómica de promover el turismo de la región.

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

2.7. Proyectos extraordinarios

Entre los proyectos extraordinarios dedicados a la promoción y difusión del arte se encuentran los **grandes eventos periódicos** (festivales, bienales, capitalidades culturales europeas, etc.) que salen adelante por iniciativas privadas con fuerte apoyo público, o a la inversa, con gestión pública pero también con un importante patrocinio privado. Por la gran inversión económica que requieren estos macroeventos, no están exentos de debates y polémicas sobre el apoyo real a la base del contexto artístico de las ciudades donde se ubican o la generación de tejido, así como sobre los límites de los intereses institucionales, políticos o comerciales que conllevan y que a veces priman más que los culturales.

De los primeros hay que destacar **PHotoESPAÑA**, un festival internacional de fotografía y otras artes visuales promovido por Fundación Contemporánea y organizado por La Fábrica que se celebra anualmente en Madrid, aunque se han sumado subsees españolas (como Toledo, Aranjuez o Cuenca) y europeas (como Lisboa o París) en distintas ediciones. Nacido en 1998, el festival, además de actividades culturales, organiza exposiciones divididas en:

- Sección Oficial, donde se incluyen las muestras en museos, instituciones y otros grandes centros, públicos y privados, y
- Festival Off, donde participan galerías de arte y otros espacios culturales.

Otro ejemplo es la **bienal nómada europea Manifesta**, organizada por una empresa holandesa, que se celebra en una ciudad anfitriona diferente cada dos años. Nacida en la década de los años noventa, Manifesta se ha convertido en una plataforma de diálogo entre el arte y la sociedad, que propone una vinculación muy estrecha con la ciudad de acogida. Cada nueva edición se financia individualmente y se gestiona por un equipo permanente de especialistas internacionales. Junto a la Bienal de Venecia, la Documenta de Kassel y Münster, Manifesta es una de las bienales internacionales de arte más singulares y reconocidas, aunque de desigual resultado si se estudian las pasadas experiencias. En 2024, la decimoquinta edición de la Bienal tendrá lugar en Barcelona, y la capital catalana será la tercera ciudad española que la acogerá tras San Sebastián (2004) y Murcia (2010).

Por otro lado, las Administraciones públicas asumen también la organización puntual de grandes eventos culturales, en estrecha relación con las artes visuales contemporáneas. Por ejemplo, el Consejo y el Parlamento de la Unión Europea confieren cada año el título de **Capital Europea de la Cultura** a una o dos ciudades europeas. Las ciudades ganadoras tienen un año para visibilizar su vida cultural y su desarrollo artístico. La iniciativa fue presentada en 1985 por Melina Mercouri, ministra griega de Cultura, y aprobada por el Consejo de Ministros. A partir de entonces, la Unión Europea celebra anualmente la Capitalidad Europea de la Cultura con la finalidad de dar cabida a la diversidad cultural y fomentar la cooperación. Además, se persigue generar interés ciudadano por las culturas y promover los atractivos turísticos de metrópolis a menudo catalogadas como ciudades medias y que en muchos casos son grandes desconocidas fuera del país al que pertenecen. Como colofón, el título debería conferir un legado cultural a la ciudad al terminar el año, pues el impacto social aumentaría exponencialmente debido al perfil internacional, a las mejoras en las infraestructuras, a la creación de nuevos espacios y al desarrollo de actividades y programas culturales, aunque depende del Gobierno local mantener la oferta cultural terminada la capitalidad. Cuatro han sido las ciudades españolas que han ostentado este título: Madrid en 1992, Santiago de Compostela en 2000, Salamanca en 2002 y San Sebastián en 2016.

Un último ejemplo que cabe aportar es la **Noche en Blanco**, que nace internacionalmente en 2002 en París. Debido a su éxito inmediato, otras ciudades europeas se unen al proyecto y organizan su propio evento a partir del prototipo francés. Desde 2007 son muchas las ciudades españolas que comienzan a sumarse a la Noche en Blanco, como son, en orden de celebración, Madrid, Burgos, Málaga, Albacete, Barcelona, Bilbao, Badajoz, Sevilla u Oviedo, aunque en la mayoría de estas no se mantiene a lo largo del tiempo. En todas se repite el mismo esquema, basado en una noche en la que museos, galerías y demás centros y espacios culturales abren sus puertas de manera gratuita con la prioridad de dar difusión a las creaciones actuales. En el programa se incluyen actividades, *performances* callejeras, instalaciones urbanas y actuaciones de otras disciplinas. Este evento pretende ser también un medio de captación de nuevos públicos, potenciar la participación comunitaria y descubrir espacios que salvo esa noche son de acceso restringido. Para ello, es necesaria la participación de un gran número de instituciones culturales, tanto públicas como privadas, que abren sus puertas a los ciudadanos. Al ser un evento que ha crecido no solo a escala europea sino mundial, las ciudades han acordado coordinar sus noches en blanco entre agosto y octubre para conformar un calendario sin solapamientos.

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

2.8. Apoyos extraordinarios al sector

Por último, pero no por eso menos importante, se destacan algunas propuestas de apoyos públicos extraordinarios que suelen salirse de las normas más establecidas o generalizadas, y que responden a la utilización de los propios recursos de la Administración pública no siempre económicos. Su implementación es más complicada porque requiere, en la mayoría de los casos, la colaboración interdepartamental, por un lado, y la adaptación a las necesidades del contexto inmediato, por el otro, con un grado de flexibilidad poco acorde con las rígidas estructuras públicas.

Entre los recursos no económicos puestos a disposición de las artes visuales desde el sector público se encuentra la **cesión de espacios**. Un caso paradigmático es la Antigua Fábrica de Tabacos de Madrid, de titularidad pública y adscrita al Ministerio de Cultura, que fue proyectado a finales de 2007 como Centro Nacional de las Artes Visuales, y que finalmente no pudo llevarse a cabo por falta de presupuesto. Sin tener claro su uso definitivo, parte de la fábrica fue cedida temporalmente en 2010 a un colectivo de artistas y ciudadanos que crearon el Centro Social Autogestionado (CSA) La Tabacalera de Lavapiés, utilizando 9.200 metros cuadrados de los 30.000 con los que cuenta el edificio. La cesión inicial se formaliza entre la Dirección General de Bellas Artes y una asociación cultural creada años antes por varios de los ideólogos del proyecto, pero a partir de 2012 se formaliza con una asociación fundada por la asamblea del centro social con el único objetivo de contar con una figura legal válida que pudiese hacerse cargo. En los propios estatutos de la asociación se hace explícito que no se inmiscuye en la toma de decisiones del CSA, y dejan este asunto en manos de la asamblea y de las comisiones que gestionan el centro. Según su página web:

«La Tabacalera es un centro social, impulsa la participación directa de l@s ciudadan@s en la gestión del dominio público. Un centro cultural que entiende la cultura como una noción que abarca las capacidades creativas y sociales de la ciudadanía. Dichas capacidades comprenden no solo la producción artística, sino también la acción social, el pensamiento crítico y la difusión de ideas, obras y procedimientos que buscan expandir y democratizar la esfera pública».

La Tabacalera

La Tabacalera de Lavapiés está integrada por cerca de treinta colectivos a los que cualquier particular o grupo puede solicitar el uso de la infraestructura, siempre que sea para realizar un proyecto sin ánimo de lucro y se comprometa a colaborar en el mantenimiento. Además de talleres, actuaciones, mercadillos, biblioteca propia y programación de actividades, Tabacalera atesora la mayor galería de arte urbano de Madrid –La Galería Independiente– y es la sede de Poetry Slam Lavapiés (torneo de poesía en vivo del barrio) y de Molino Rojo (el espacio escénico del centro que desarrolla actividades de teatro, cabaret, variedades, improvisación, circo y música). Desde su fundación hasta la actualidad, el CSA La Tabacalera ha tenido muchas fases, vaivenes, retos y problemas, con propuestas de calidad absolutamente desiguales, pero con un grado de experimentación tan atractivo que su desarrollo parecía extraído del libro *Beaubourg, una utopía subterránea*, de Albert Meister (2014).

También en 2010, el Ministerio de Cultura habilita varios de los espacios para salas de exposiciones bajo la denominación Tabacalera Promoción del Arte, dedicada a un programa de exposiciones temporales y de actividades en torno a las artes visuales. A la Sala La Principal se incorporan a partir de 2012 La Fragua y los Estudios, estos últimos situados en los antiguos vestuarios de las trabajadoras de la fábrica, y que son utilizados en la actualidad para proyectos *site specific* y residencias de artistas.

Otro ejemplo destacable son las tres ediciones de la convocatoria «Cesión de uso gratuito de inmuebles para entidades culturales sin ánimo de lucro» (2017, 2018, 2019), impulsada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid en colaboración con la Dirección General de Contratación, Patrimonio y Tesorería, de la Consejería de Economía, Empleo y Hacienda. En esta ocasión, se busca ceder inmuebles vacíos o en desuso propiedad del Gobierno regional a entidades culturales privadas sin ánimo de lucro. Los diferentes jurados de las tres convocatorias acordaron los siguientes beneficiarios:

- Asociación Campo Adentro con el proyecto «CAR Centro de Acercamiento a lo Rural»;
- Planta Alta (*), programa de residencias de la asociación hablarenarte; y
- Asociación de Música Electroacústica y Arte Sonoro de España (AMEE), con el proyecto «Residencias de artes sonoras».

Por otra parte, como apoyo extraordinario a los creadores, la Comunidad de Madrid lanza en 2018 un programa de alquileres reducidos de locales para artistas residentes (*). Estos locales comerciales en desuso, propiedad de la Agencia de Vivienda Social, se ponen a disposición de los artistas para cubrir una demanda del sector: espacios de trabajo con rentas bajas para reducir los

gastos que supone la producción. La selección se realiza mediante la evaluación de los proyectos presentados en una convocatoria abierta, cuyos beneficiarios incluyen artistas como Marco Godoy, Raúl Díaz Reyes o Cristina Gamón.

Aparte de la cesión de espacios, también hay iniciativas más sencillas o directas de cesión de materiales. En esta línea hay que destacar el programa CRAS! (*) (Centro de Recursos para el Asociacionismo y la Ciudadanía Activa), un servicio gratuito de préstamo temporal de material inventariable para el desarrollo puntual de actividades, puesto a disposición de los ciudadanos, las entidades y los colectivos sin ánimo de lucro, en este caso por el Ayuntamiento de Madrid desde septiembre de 2017. Haciendo hincapié en el valor social que las actividades culturales le confieren a la ciudad, CRAS! también ofrece la posibilidad de participar en el desarrollo y la producción del mobiliario y las infraestructuras que oferta en el catálogo para uso colectivo.

Entre otras formas de apoyo extraordinario al sector se encuentra el **favorecer líneas de crédito con condiciones no abusivas**, ofertadas por distintas Administraciones, como el Instituto de Crédito Oficial (ICO), de carácter estable, o a través del Ministerio de Cultura, de carácter puntual. Incentivado por las consecuencias de la pandemia, en mayo de 2020 el Consejo de Ministros aprueba un real decreto ley (*) con una serie de medidas destinadas a apoyar al sector cultural. En la programación se incluyen:

- una inversión presupuestaria de setecientos ochenta millones de euros para crear líneas de crédito a través de CREA SGR,
- el acceso extraordinario de los artistas a la prestación de empleo,
- una serie de ayudas divididas por disciplina cultural y
- la prorrogación de algunas becas o medidas que impulsen el mecenazgo.

3. Profesionalización

3.1. Salidas profesionales y situación actual

3.1.1. Introducción

Asegura Jameson (1995) que el posmodernismo no es un estilo, sino una pauta cultural: la lógica cultural dominante en el espacio del capitalismo multinacional avanzado. Los cambios de la posmodernidad incluyen una mutación cultural, concretamente una mutación de la función social. Es en esta mutación, acelerada por dos crisis económicas acaecidas después de que Jameson escribiera su ensayo –2008 y 2020–, donde tiene lugar la profesionalización de los agentes culturales en la actualidad. Sin embargo, el principal problema que plantea el acceso laboral del sector cultural es que su funcionamiento apenas ha cambiado y enraíza sus estructuras en formas feminizadas de trabajo. De hecho, la mayor parte de los trabajos del sector son desempeñados por mujeres, mientras que la mayoría de los puestos directivos siguen siendo ocupados por hombres.

El sector siempre se ha caracterizado por una serie de debilidades estructurales, con vías de profesionalización frágiles y una visible precariedad. Esto no significa que al trabajador o trabajadora cultural solo le quede la resignación como postura; al contrario, hay que buscar entre todas las opciones al alcance hasta encontrar la salida laboral adaptada a los intereses de cada persona. Además, hay que destacar que hablamos de un sector cultural con una importante aportación al PIB, a pesar de las drásticas reducciones de gasto liquidado en cultura por la Administración General del Estado y por las Administraciones autonómicas tras 2009 (algo más moderado por las Administraciones locales, según media nacional). Según el *Anuario de Estadísticas Culturales* (*), que publica anualmente el Ministerio de Cultura y que permite estimar el impacto de la cultura sobre el conjunto de la economía española, la aportación de las actividades culturales al VAB y al PIB ha ascendido paulatinamente de 2015 a 2018.

“ «Los resultados de la Cuenta Satélite de la Cultura en España indican que, en 2018, la aportación del sector cultural al PIB español se cifró en el 2,4 %, situándose en el 3,4 % si se considera el conjunto de actividades económicas vinculadas con la propiedad intelectual. Por sectores culturales destaca el sector Audiovisual y multimedia con una aportación al PIB total en 2018 del 0,69 %, sector que representa el 28,3 % en el conjunto de actividades culturales, incluye entre otros las actividades de cine, vídeo, música grabada o televisión. Le siguen por orden de importancia el sector Libros y prensa 24,4 %. Los restantes sectores tienen una participación inferior, Artes plásticas 20,4 %, Artes escénicas 10,8 % y Patrimonio, archivos y bibliotecas 8,5 %».

Ministerio de Cultura (2020, pág. 44)

Lejos de su concepción idealizada, la vocación es un constructo social, porque actuamos como si existiera acatando los convencionalismos que la normativizan. Pero ninguna clase de producción –material o inmaterial– se hace de manera independiente con respecto a lo material y, en consecuencia, desde su concepción queda ligada a la base económica que cimienta el sistema. La pasión creadora es racionalizada, instrumentalizada y sepultada por prácticas determinantes que la encaminan a la compensación económica. Las políticas culturales tienen entre sus principales objetivos reforzar la industria cultural, es decir, los incentivos culturales que se vehiculan desde las Administraciones públicas en todos los niveles –europeo, estatal, autonómico y local– hacia la promoción y difusión del arte son finalmente dirigidos a la rentabilidad económica del sector. Consecuentemente, la creación, la academia y las instituciones culturales ceden espacio al mercado y normalizan la precariedad, una precariedad que ha acabado por definir la cultura. Por este motivo, es interesante destacar los debates que en los últimos años ponen en duda la propia idoneidad del sistema del arte establecido, siendo especialmente críticos con el sector público de las artes visuales.

Ya se ha mencionado a diferentes organizaciones sin ánimo de lucro que han servido de altavoz tanto para visibilizar las debilidades como para proponer alternativas. Pero existen otras voces individuales que, como la del artista Daniel García Andújar, abogan directamente «por el desmantelamiento de la industria cultural en las artes visuales» (2021). En este caso, García Andújar defiende tres ejes para alcanzar un cambio de modelo:

1. equilibrio presupuestario,
2. «moratoria por los vivos» (para, según el autor, «mejorar urgentemente los mecanismos de protección social, económica y laboral de los artistas y profesionales de la cultura») y
3. recuperar y actualizar la Estrategia para las Artes Visuales, documento firmado en 2011.

Dos años después de la redacción del Código de buenas prácticas en 2010, la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura proponía elaborar un plan estratégico con el consenso de las principales asociaciones que trabajaban con las artes visuales. El resultado, disponible en formato PDF en diferentes [plataformas \(*\)](#), proponía una redacción concisa y propositiva, estructurada en líneas estratégicas que se dividían a su vez en objetivos y acciones. Sin negar el valor que tiene lo vocacional, anteriormente mencionado, la aspiración del sistema del arte debe ser la profesionalización de todos sus agentes, y en esa vía el sector público promueve en la actualidad diferentes líneas de apoyo como las que se explican a continuación.

3. Profesionalización

3.1. Salidas profesionales y situación actual

3.1.2. Convocatorias, premios y becas

En el ámbito artístico, el acceso al estatus cultural se rige por un sistema meritocrático que camufla la desigualdad y la precariedad de los trabajos. Los jóvenes amontonan «títulos de nobleza cultural» (Bourdieu, 1998) –licenciaturas, grados, másteres, doctorados, titulaciones de idiomas, cursos– para competir en un juego en el que es imposible que todos ganen. Y quienes ganan rara vez alcanzan la estabilidad laboral, pues el ámbito que nos ocupa se define por una continua situación de vulnerabilidad. Como resultado, el sistema se enfrenta a un exceso de cualificación en el mercado y en la sociedad. El sistema meritocrático de concursos y premios estimula lo que Zafra (2017) denomina la «singularidad competitiva», según la cual el triunfo individual conduce al fracaso colectivo. La élite aumenta su exclusividad en una estructura competitiva que deja fuera a la inmensa mayoría. Los incesantes intentos frustrados por parte de la juventud de desarrollarse profesionalmente en el sector cultural y el fantasma del fracaso son compensados con el entusiasmo, que impulsa la producción intelectual mercantilista y se convierte de este modo en el «motor para la cultura y la precariedad de muchos que buscan vivir de la investigación y la creatividad en trabajos culturales o académicos» (Zafra, 2017, pág. 16).

El primer paso tras la acumulación de títulos de «nobleza cultural» es la acumulación de prestigio mediante los premios legitimados por la institución del arte. Los concursos y los premios son la antesala de la profesionalización. En realidad, son una constante en el desarrollo profesional de los agentes culturales: funcionan para destacar las obras de artistas emergentes y como catalizadores de éxito de medias carreras y profesionales ya consolidados. Convocatorias públicas como las descritas en el apartado [«2. Análisis del sector público de las artes visuales en el Estado español»](#), sumadas a otras del ámbito privado (especialmente a través de centros de arte o de fundaciones, como la Fundación Montemadrid, que lleva más de veinte ediciones de *Inéditos* y *Generaciones*, o los programas de apoyo a la creación artística y literaria de la fundación BBVA), destacan entre aquellas destinadas a promocionar la creación joven y favorecen la posición de los artistas premiados, quienes con frecuencia repiten como ganadores en los premios más prestigiosos, lo que dinamiza la formación de un nuevo grupo o generación en el relevo del ámbito artístico. Por otra parte, los Premios Nacionales o el Premio Velázquez de las Artes Plásticas, gestionados y convocados por el Ministerio de Cultura, se dirigen a agentes ya profesionalizados que cuentan con una trayectoria y un amplio currículum.

Junto a los premios, las becas son una de las vías a la profesionalización porque ofrecen la oportunidad de una dedicación completa a la actividad cultural frente a la necesidad de compaginar distintos trabajos para lograr sobrevivir a la que se enfrentan la mayoría de los entusiastas. El Ministerio de Cultura ofrece un listado en su sección de promoción del arte para consultar convocatorias generales de ayudas, [becas y subvenciones \(*\)](#), incluidas las privadas, que amplía la información aportada en el apartado [«2.2. Programas generales de promoción y difusión»](#).

3. Profesionalización

3.1. Salidas profesionales y situación actual

3.1.3. Oposiciones y concursos

En este escenario en el que vivir de la cultura se restringe a los ganadores, los concursos y las oposiciones de empleo público brillan en la oscuridad, porque se da por hecho que una convocatoria pública, con dinero público, implica una oportunidad para el mejor funcionamiento de la comunidad. La sección «Oposiciones y Concursos» del *BOE* (así como de los diarios oficiales de los diversos Gobiernos autonómicos) publica periódicamente todas las ofertas públicas que se abren. Pero los perfiles de formación en artes y humanidades encajan en los puestos de las escalas inferiores en la Administración pública, que además tienen los umbrales salariales más bajos. Sin embargo, las oposiciones en el caso de los agentes culturales –que ven incapacitada, limitada o directamente cancelada su actividad– son una promesa de estabilidad que arraiga en la educación pública, «porque su libertad de pobre había sido posible gracias a la escuela pública» (Zafra, 2017, pág. 68).

Las ofertas de empleo público parecen la solución a la imprevisibilidad de los ingresos y a las pérdidas retrospectivas del campo cultural, pero crean una nueva ilusión en el acceso al trabajo: que las convocatorias de libre acceso son más justas que las de libre designación, cuando los requisitos son estipulados por la propia institución que se autolegitima en sus selecciones. La contratación pública es una forma de hacer política y un despliegue de los poderes para el control social altamente instrumentalizada en épocas de crisis. Además, la ambigüedad e indeterminación del trabajo cultural dificulta la definición profesional de los agentes culturales. Cuantas más cosas se hacen –no en relación con la multidisciplinariedad sino con la combinación de diversos trabajos y recursos que permiten sobrevivir–, menos posibilidad hay de definirse y encasillarse en una especialización que sirva funcionalmente al sistema. Del mismo modo ocurre con los méritos que se reconocen en las evaluaciones, unos méritos legitimados mediante una línea que los separa de los que no se reconocen.

Con respecto al personal de museos, el «Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte contemporáneo» recuerda lo siguiente:

«El personal funcional llega al museo a través de las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos y los Cuerpos de Ayudantes y de Auxiliares de Archivos, Bibliotecas y Museos (o similares en las Comunidades Autónomas). La ausencia de especialización entre los Conservadores de Museos crea actualmente una disfunción y una carencia en los museos y centros de arte contemporáneo. Se hace necesaria la promoción de dicha especialización, acompañada de un mayor énfasis en las materias contemporáneas, actualmente muy escasas, dentro de los temarios de oposición a los mencionados cuerpos administrativos. Ante esta situación, sería preferible la contratación, a partir de una Relación de Puestos de Trabajo aprobada por la Administración competente, de personal laboral a través de oposiciones (transparentes y publicitadas) con temarios acordes a las características de cada plaza, en las que se valore además la experiencia profesional. El objetivo es consolidar una plantilla preparada y estable para el museo o centro de arte».

Mesa Sectorial del Arte Contemporáneo (2008, pág. 2)

Por otra parte, las oposiciones a conservador de museos o a patrimonio exigen unos requisitos técnicos concretos y entre los méritos que se tienen en cuenta, como en cualquier otra oposición pública, destacan los años de experiencia en el sector público, por lo que el acceso de los candidatos jóvenes se hace más complicado. No obstante, hay que admitir que, en el caso de las oposiciones al cuerpo de ayudantes y conservadores de museos, tras muchos años sin convocar nuevas plazas por la crisis de 2008 y ante el elevado número de jubilaciones producidas entre una plantilla envejecida, en los últimos años se han convocado varias plazas donde sí ha accedido gente joven sin experiencia previa.

Igualmente, ya se ha mencionado la necesidad de regular la convocatoria de las direcciones de los museos y centros de arte contemporáneo. Aquellos dependientes de las Administraciones públicas pueden contar con «puestos de confianza», que deben limitarse a los cargos más estrechamente ligados al proyecto del director o directora, como el de subdirector o el de gerente.

En cuanto a las bolsas de empleo público, el sistema de méritos y los umbrales salariales responden al mismo sistema general de acceso, lo que se puede comprobar analizando tres ejemplos.

A través de la web de [Madrid Destino](#), empresa pública del Ayuntamiento de Madrid encargada de la gestión de los grandes centros de cultura contemporánea de la ciudad, ya mencionada en el apartado «2.1. Museos, centros de arte y salas de

exposiciones», se comunican las ofertas de trabajo, así como el listado de integrantes de una bolsa que sirve como referencia directa en el caso de que haga falta cubrir alguna vacante puntual o una nueva necesidad de recursos humanos (una baja por enfermedad o maternidad, una excedencia, un incremento de la actividad, etc.). Esa bolsa de trabajo está dividida por perfiles, y el más demandado para profesionales de las artes visuales es el de «coordinador/a técnico/a de actividades culturales», es decir, el gestor cultural en su definición más amplia. Los procedimientos de cobertura de vacantes o puestos de estructura se cubren mediante procedimientos de ascenso o promoción interna, a través de concurso de méritos o por convocatoria pública.

Muy similar es el proceso que puede comprobarse en la web del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, donde se hace hincapié en que la bolsa de trabajo sirve para cubrir contrataciones temporales, que en ningún caso otorgan derecho alguno al desempeño definitivo de los puestos de trabajo.

En cambio, en la web de la [Agencia Andaluza de Instituciones Culturales](#), aunque no se incluye una bolsa de trabajo, sí se ofertan contrataciones de duración indefinida, cuyos requisitos y baremación de méritos son personalizados para cada puesto.

Cada Administración autonómica o municipal, que se basa en el Estatuto Básico del Empleado Público (Real Decreto Legislativo 5/2015), en especial en los artículos que afectan al personal laboral, oferta diferentes puestos según necesidades puntuales, lo que obliga a los buscadores de empleo a visitar recurrentemente este tipo de páginas o portales similares para mantenerse informados.

Finalmente, la vía de la educación se presenta como la gran alternativa a muchos de los perfiles de formación en arte y humanidades. Sin embargo, a partir de la entrada en vigor del EEES –Espacio Europeo de Educación Superior– y la implantación del Plan Bolonia en las universidades españolas, el antiguo CAP –Curso de Aptitud Pedagógica– que registraba la LOGSE como requisito indispensable para ejercer la enseñanza pasa a ser un máster específico a precio de máster y con horario de máster oficial del Estado.

3. Profesionalización

3.1. Salidas profesionales y situación actual

3.1.4. Externalización de los servicios

Las dificultades de acceso al empleo público se agravan por un problema abismal del sector público: la **externalización de los servicios**. Como ya se adelantó en el apartado «1. El arte como servicio público y derecho social», la externalización de la mediación cultural, regulada por la Ley de Contratos del Sector Público, ha afectado negativamente al ámbito profesional, ya que su «empleabilidad se sitúa, mayoritariamente, en las instituciones públicas y en la externalización que estas hacen de los servicios que prestan, debido al modelo de desarrollo que se ha ido imponiendo en los últimos años» (Pedagogías invisibles, 2019, pág. 50). Además, la mayoría de las empresas contratadas no se dedican de manera exclusiva a los servicios culturales. Por otra parte, la Ley de Contratos del Sector Público diferencia entre contratos de servicios menores (inferiores a 15.000 €) y licitaciones o contratos mayores (los que están por encima de esta cifra). Dado el interés institucional en evitar las licitaciones, la oferta de contratos menores por obra o servicio conlleva una bajada general de los presupuestos que se presentan a las convocatorias. A pesar de existir un límite de contratos menores por órgano de contratación, el ahorro tiene peso en las designaciones. Los proyectos elegidos suelen ser los que más baratos prestan sus servicios, por lo que contribuyen a la contratación a la baja, a la reducción de los honorarios y a la precarización de las personas trabajadoras.

Otro gran problema del sector es lo que coloquialmente se conoce como «**falsos autónomos**», una práctica demasiado común en el mundo de la cultura. Estos trabajadores no se pueden acoger al Estatuto de los Trabajadores, ni al convenio colectivo, por lo que no se les reconoce ninguno de los derechos de los asalariados. Como autónomos, facturan a la empresa que contrata sus servicios y se encargan de tributar trimestralmente. Sin embargo, lo que les da el calificativo de «falsos» es su ejercicio indefinido dentro de la misma entidad contratante. Las educadoras del MUSAC en 2011, las de ARTIUM en 2013 y las del CA2M en 2015 ganaron sendos procesos judiciales y el reconocimiento de sus derechos como trabajadoras, y lograron, en primer lugar, que se las reconociera como tales y que su actividad pasara a estar regulada como asalariadas. No obstante, este reconocimiento –sin desposeerlo de la relevancia que merece– puede leerse como lo que en sociología se conoce como «movimientos ambiguamente laterales» (Senett, 2000): cambios laborales que implican un movimiento lateral en la escala piramidal aunque su apariencia es falsamente ascendente.

Como ya se ha mencionado, la incidencia de la COVID-19 sobre la situación laboral de las trabajadoras culturales supuso una bajada estrepitosa de los ingresos para gran parte de sus productores, que ya antes se caracterizaba por la precariedad. Esto se reflejó principalmente en el sector privado y el tercer sector, pero también en el público, que debe ser el principal soporte en épocas de crisis. En cualquier caso, se puede afirmar que las medidas sanitarias produjeron un efecto de descentralización en todos los sectores culturales. Aunque parte de las actividades se trasladaron a canales telemáticos, otras muchas se cancelaron y la pérdida de público siguió aumentando. Con la intención de salir adelante, muchas personas se vieron en la obligación de flexibilizar sus horarios y teletrabajar. Entonces la descentralización del poder solo puede ser entendida sobre el trabajo, no sobre los cuerpos que trabajan. Estos efectos, aunque originados por una crisis sanitaria concreta, revelan la fragilidad previa y tal vez marquen las próximas mutaciones laborales del sector.

Es imprescindible tener en cuenta que el impacto económico en este sector no solo afecta a los agentes culturales, sino que se viraliza hasta fusionarse con las situaciones desfavorables de los otros mercados –inmobiliario, turístico, educativo, editorial– con los que conecta mediante las políticas públicas. Para visibilizar esta realidad, la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid (AMECUM) publicó en 2020 un *Informe sobre la Situación Laboral de las Educadoras y Mediadoras Culturales en el marco del COVID-19*. Del texto se puede extraer una importante reflexión sobre la actitud que se debe adoptar frente a la crisis cultural:

“ «Nos encontramos en un punto de inflexión histórico en el que tenemos el deber de trabajar para volver a colocar la cultura y sus prácticas en el centro, apostando por un modelo basado en la democracia cultural. Un modelo que necesariamente debe ser apoyado y reforzado por las instituciones culturales, espacio en el cual, tal y como se constata en este informe, desarrollan su profesión la mayoría de las educadoras y mediadoras culturales».

AMECUM (2020, pág. 6)

Para el desarrollo de la actividad cultural profesional es muy importante disponer de datos contrastados, estudios científicos rigurosos e hipótesis fundamentadas en evidencias, como los informes de AMECUM y Pedagogías invisibles, así como de las diversas asociaciones de artistas (PAAC, AVVAC, UniónAC, etc.). Las funciones de los agentes culturales evolucionan de manera conjunta con respecto al contexto que ocupan y quedan establecidas por las políticas culturales en vigor, motivo por el que es fundamental conocer y saber tratar con la burocracia. Los años de crisis han replanteado las estrategias de la gestión cultural y la captación de fondos y financiación pública.

Las instituciones públicas tienen la capacidad de decidir sobre gran parte de la contratación y de los contenidos culturales que se visibilizan y que, por lo tanto, son accesibles a un público más amplio. Asimismo, estos contenidos se predisponen a generar mayores rentabilidades por y para el mercado. La gestión pública se rige por unos criterios legitimados que contribuyen al mismo tiempo a la legitimación de la propia institución. Los plazos estipulados y los recursos distribuidos son engranajes de este sistema que necesita autolegitimarse.

3. Profesionalización

3.2. Asociacionismo

Vistas las dificultades que comprimen las vías de profesionalización y las condiciones indeseables que deben ser muchas veces aceptadas para lograr la contratación en el ámbito cultural, desde hace unos años el asociacionismo ha ido adquiriendo fuerza y ganando parcelas de derechos para el ejercicio de los profesionales que representan. Estas asociaciones se constituyen como organismos enfocados a defender y visibilizar las condiciones laborales de los agentes culturales. Además, promueven y participan en propuestas para la mejora del sector, como han sido la aprobación del ya comentado «Documento de buenas prácticas en museos y centros de arte» o el [«Informe de la Subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista»](#), que ha revisado el gravamen por el impuesto sobre el valor añadido de toda actividad artística y la compatibilidad de prestaciones públicas con ingresos por derechos de propiedad intelectual y actividades creativas.

Las asociaciones del ámbito cultural pueden ser impulsadas por las propias profesionales. Es el caso de asociaciones como AMECUM o la Associació d'Educadors Culturals de Mallorca (TAULA). A partir de estas asociaciones pueden surgir nuevas agrupaciones mediante convenios o asociaciones mayores, como es el caso de la Taula de les Arts Visuals (TAV), creada por un grupo de seis asociaciones de la Comunidad Valenciana. Esta plataforma independiente busca fortalecer el tejido cultural poniendo en el centro el arte contemporáneo y lograr la profesionalización del sector con trabajos dignos. Todos los profesionales y colectivos que forman parte de esta plataforma lo hacen con la intención de acelerar los procesos que se reclaman a las instituciones públicas, responsables de la mayor parte de las contrataciones, la legislación y la elección de contenidos culturales.

Las universidades y los departamentos universitarios son gérmenes para el florecimiento de asociaciones, pues su intervención en el campo cultural no puede ser aislada por la línea invisible que se usa para separar el mundo académico de la realidad. Asociaciones como la [Asociación Valenciana de Educadores de Museos \(AVALEM\)](#), que nace en la Universidad de Valencia, o la Asociación Murciana de Educadores de Museos (AMUREM), promovida desde la Universidad de Murcia, se impulsan tanto para la defensa de los derechos laborales de los profesores universitarios como para defender la futura profesionalización del estudiantado y los recursos de los que disponen las universidades públicas. Constituida a finales de 2015 en la Facultad de Filosofía y Letras de Granada, la [Asociación Profesional Española de Historiadores del Arte \(APROHA\)](#), se crea para defender los intereses profesionales de los historiadores del arte.

Las empresas de servicios culturales también promueven las asociaciones dentro del sector para defender la profesionalización y visibilizar las condiciones a las que se enfrentan los agentes culturales. Es el caso de la [Asociación de Mediadores y Educadores Culturales de Andalucía \(AMECSUR\)](#), asociación enfocada al trabajo en red para la promoción y el desarrollo de iniciativas artísticas.

En el ámbito estatal ya se ha destacado la [Asociación de Directoras y Directores de Arte Contemporáneo de España \(ADACE\)](#), formada en 2004 para agrupar a los profesionales de la cultura y establecer un foro en el que poder reflexionar acerca de la situación de los museos y centros de arte contemporáneo que tributan en España. Con este motivo organiza encuentros en los que los agentes del arte que integran ADACE entablan diálogo con agentes procedentes de otros contextos culturales para abordar los posibles futuros del sector y tener una posición de poder en la definición de las estructuras que lo complementan, ya que la asociación pretende defender la posición central del arte contemporáneo en la base económica y su función socializadora.

Por último, a escala internacional la [International Association of Curators of Contemporary Art \(IKT\)](#), es una asociación de referencia. Fundada en 1973, originalmente reunía a profesionales europeos, pero con el paso del tiempo se han asociado también profesionales de América, Asia, África y Australia, con lo que la IKT se ha convertido en la mayor asociación internacional del sector, con cerca de quinientos miembros de todo el mundo. Aunque entre los miembros también hay profesionales independientes, la mayoría son directores de museos y centros de arte adscritos a instituciones. Para estimular y dar un espacio de debate a la práctica curatorial, la IKT organiza anualmente un Congreso y Simposio Internacional, donde los asociados aprovechan para presentar los nuevos proyectos que están desarrollando.

Conclusiones

A lo largo de este material, se habrá podido comprobar la importancia del sector público en las artes visuales, así como la necesidad de gestionar correctamente los recursos comunes para la construcción de un sistema más sólido.

La Administración pública, en sus múltiples formas, es un ser monstruoso y gigantesco, de andar lento y a veces torpe, que trata de avanzar siempre hacia adelante, pero que a veces también retrocede o simplemente se queda quieto al encontrarse un obstáculo en el camino. La excesiva burocracia, necesaria para garantizar la igualdad de condiciones en las convocatorias o luchar contra el uso indebido de presupuestos o bienes, choca con el proceder creativo, que en ocasiones busca las grietas del sistema para conseguir sus fines.

Debe ser objetivo de todos los profesionales del mundo del arte el luchar por una flexibilidad de procesos, por una mejora en la calidad del trabajo y por una ambición colectiva de visibilidad y reconocimiento social más allá de su círculo profesional. Sería una necesidad en todos los sectores, pero una prioridad en el público.

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*. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid / Ediciones Asimétricas.
- Blasco, S.; Insúa, L.** (2017). *Programa sin créditos: Una investigación basada en la práctica artística* [en línea]. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad 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]. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad 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». Texto de la ponencia para el seminario *Nuevos retos y estrategias de las políticas Culturales frente a la Globalización*.
- Díaz Bringas, T.; Calvo, I.** (2019). *¿Qué escuchaste? Conversación abierta* [en línea]. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad 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 febrero). «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 febrero). «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 mayo). «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 mayo). «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». <<https://www.iac.org.es/documentos/documento-buenas-practicas-museos-centros-arte.html>>
- Ministerio de Cultura** (2020). *Anuario de Estadísticas Culturales* [en línea]. Secretaría General Técnica, Subdirección General de Atención al ciudadano, Documentación y Publicaciones. <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:52801035-cc20-496c-8f36-72d09ec6d533/anuario-de-estadisticas-culturales-2020.pdf>>
- Montes, J.** (2007, febrero). «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*. Murcia: Cendeac («Ad Hoc»).
- Pedagogías invisibles** (2019). *Foto fija. Sobre la situación de la mediación cultural en el Estado español, 2018-2019* [en línea]. Valencia: 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* (1.ª ed.). Madrid: Fundación Antonio de Nebrija / Universidad de Granada / Comunidad de Madrid.
- Rancière, J.** (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones («Ellago Ensayo»).
- Riaño, P. H.** (2020, 16 de mayo). «Entrevista a Suay Aksoy» [en línea]. *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*. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad de Madrid.
- Rico, J. C.** (2017). *LIME Madrid 2017. Laboratorio de investigación y experimentación museográfica*. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad 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 línea]. <<https://www.promociondelarte.com/tabacalera/noticia.php?id=121>> [Fecha de consulta: 22 de marzo de 2021].
- Unesco** (1966, 4 de noviembre). *Declaración de los Principios de la Cooperación Cultural Internacional* [en línea]. <http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13147&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>
- Unesco** (s. f.). *Políticas para la creatividad. Guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas* [en línea]. <<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/>>
- Unión Europea** (1992, 29 de julio). *Tratado de la Unión Europea* [en línea]. Firmado en Maastricht el 7 de febrero de 1992. Luxemburgo: Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas (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, págs. 11-34).
- Villegas González, D.; De la Colina Tejada, L.** (2021). *En los márgenes del arte. Ensayando Comunidades* [en línea]. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad 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 línea]. Consejería de Cultura y Turismo. Comunidad 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»).