

Itinerarios de profesionalización en el sector de las artes (III): el tercer sector y la autogestión

Autoría: Montserrat Moliner Vicent

El encargo y la creación de este material docente han sido coordinados por la profesora: Aida Sánchez de Serdio Martín

PID_00286596

Primera edición: septiembre 2022

1. Introducción

- 1.1. La importancia de poner en valor la tarea del tercer sector y la autogestión en el sector de las artes visuales
- 1.2. Definición de tercer sector en la cultura y las artes
 - 1.2.1. Introducción
 - 1.2.2. Formas jurídicas en el ordenamiento jurídico español para las organizaciones del tercer sector sin ánimo de lucro
- 1.3. Definición de autogestión en la cultura y las artes
 - 1.3.1. Introducción
 - 1.3.2. Estructura de gobernanza y modelos derivados de la autogestión
 - 1.3.3. Breves antecedentes históricos de autogestión en las artes visuales en España

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

- 2.1. De qué hablamos cuando nos referimos a formas colectivas autogestionadas, independientes, cooperativas y comunitarias en las artes visuales en el Estado español
 - 2.1.1. Introducción
 - 2.1.2. Red de espacios y proyectos autogestionados
- 2.2. La práctica artística en espacios autogestionados
 - 2.2.1. El camino de la práctica artística desde el singular al colectivo
 - 2.2.2. Diferencias entre participación y autogestión
 - 2.2.3. Proyectos artísticos-educativos y prácticas artísticas comunitarias
 - 2.2.4. Programas de apoyo entre artistas y para artistas. Mancomunar servicios
- 2.3. ¿Es posible una gobernanza compartida entre instituciones y tejido asociativo vinculado a las artes visuales?
 - 2.3.1. Introducción
 - 2.3.2. El programa Fàbriques de Creació: Hangar, La Escocesa y Artes Can Batlló-Comisión de artes del espacio vecinal autogestionado Can Batlló
 - 2.3.3. MediaLab Prado
- 2.4. ¿Son los espacios autogestionados garantes de lo común, o se plantean únicamente como una vía de supervivencia de sus miembros?

3. Profesionalización

- 3.1. ¡La enhorabuena! Ya tienes el título, ¿y ahora qué?
 - 3.1.1. Introducción

3.1.2. Circuitos autogestionados

3.2. ¿Quién te valida? ¿Quién te cuida? ¿Nos cuidamos nosotros? La tarea de las asociaciones profesionales en defensa de las buenas prácticas y de los derechos del colectivo artístico

3.2.1. Introducción

3.2.2. La Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC)

3.3. *Danzad, danzad, malditos*. Convocatorias de investigación artística, becas, premios, concursos, residencias

3.4. Posibilidades de autofinanciación para la producción artística. Plataformas de financiación colectiva

4. A manera de conclusión

4.1. Las artes en el marco del trabajo y los derechos laborales

4.2. Las artes en el marco de la comunidad y el bien común

Bibliografía

1. Introducción

1.1. La importancia de poner en valor la tarea del tercer sector y la autogestión en el sector de las artes visuales

Es frecuente que imaginemos a los profesionales de las artes visuales como seres individuales que desarrollan unas prácticas basadas en la competitividad, la soledad y la exclusividad, muy dependientes de las acciones y opiniones de carácter subjetivo de figuras externas (curadores, galeristas, trabajadores públicos, coleccionistas, críticos...) que validan y posicionan los artistas para, de este modo, convertirse en profesionales y acceder al circuito publicoprivado y al mercado del arte.

Pero esta perspectiva no es la única. Hay muchos ejemplos que ponen en cuestión estos posicionamientos individualistas y dependientes de la opinión de otros, y este texto pretende describir una parte de las prácticas artísticas que se desarrollan por caminos grupales, asociativos y colaborativos. Estas experiencias generalmente adoptan formas autogestionadas, se autoproclaman independientes, en otras épocas llamadas alternativas, y en la mayoría de los casos responden a varios motivos:

- a la carencia real de oportunidades y a la fragilidad de las estructuras generadas en el ámbito artístico;
- a la creencia de que es necesaria una transformación de cómo opera el circuito, el mercado y las llamadas industrias culturales;
- y como reacción a la necesidad de utilizar nuevas formas jurídicas que se alejen de las formas de carácter privado exclusivamente mercantil.

Estas nuevas formas permiten acceder a las ayudas y sistemas de apoyo que ofrece el sector público de cualquier administración, y se diferencian del sector privado en cuanto que se generan entidades que trabajan bajo la óptica del bien común de sus miembros, de su entorno y más allá, y se convierten en formas de organización colectiva que, en algunos casos, inciden en la construcción social y política del sistema cultural.

1. Introducción

1.2. Definición de tercer sector en la cultura y las artes

1.2.1. Introducción

Según el *Llibre blanc del tercer sector cívic-social*:

“«el tercer sector está formado por las organizaciones con personalidad jurídica e inscritas en un registro público, que no tienen ánimo de lucro (y, por lo tanto, reinvierten sus beneficios en la misma actividad) y que son de titularidad privada».

Centre d'Estudis de Temes Contemporanis (2003: 42)

En consecuencia, el tercer sector se entiende como todo aquello que no es sector público (primer sector) ni sector lucrativo (segundo sector).

Pero definir de manera específica el tercer sector en la cultura y las artes es una tarea compleja, en parte porque la creación y la producción cultural incluyen varios enfoques y disciplinas, en las que hay una clara diferenciación de los procesos por los cuales se llega a los bienes y recursos que se generan. Pero también por cómo compartimos esta riqueza, que abraza lógicas del mercado del arte y dinámicas ceñidas al espacio público, tanto desde la perspectiva de las prácticas en relación con la institución publicoprivada como de las prácticas colaborativas y comunitarias.

El *Handbook on non-profit institutions in the system of national accounts* elaborado por las Naciones Unidas (2003) identifica qué características tienen en común las diferentes entidades del tercer sector:

- Organizaciones: poseen una presencia y una estructura institucionales.
- Privadas: están separadas institucionalmente del Estado.
- No reparten beneficios: no generan beneficios para sus gestores o conjunto de «titulares».
- Autónomas: controlan esencialmente sus propias actividades.
- Con participación de voluntarios: la pertenencia no está legalmente impuesta y atraen un cierto nivel de aportaciones voluntarias de tiempo o dinero.
- Legalmente comprometidas con una misión que prioriza la producción de bienes públicos u otros bienes sociales o ambientales de valor para las comunidades en general.
- Finalidad pública o vocación de servicio público.

En el sector cultural y de las artes nos encontramos con organizaciones que no han sido registradas legalmente, pero se considera que es una organización si posee un grado suficiente de permanencia, una estructura organizativa interna y límites organizativos significativos. Referente a cuándo se considera privada, es decir, no controlada por la Administración pública, es cuando tiene la capacidad para disolverse por su propia autoridad, aunque haya sido originalmente creada por la Administración pública u obtenga ingresos de ella, incluso estos sean sustanciales.

Por lo tanto, entenderemos como *tercer sector* en la cultura y las artes el conjunto de organizaciones privadas, con o sin personalidad jurídica, que no tengan ánimo de lucro (este hecho no excluye que tengan actividad económica, pero si esta actividad da beneficios tienen que reinvertirse en los fines de la entidad), con la finalidad manifiesta de actuar e incidir en el campo cultural, artístico, educativo y social.

1. Introducción

1.2. Definición de tercer sector en la cultura y las artes

1.2.2. Formas jurídicas en el ordenamiento jurídico español para las organizaciones del tercer sector sin ánimo de lucro

Las asociaciones, sean declaradas o no de utilidad pública, las fundaciones y las cooperativas sin ánimo de lucro y de carácter privado son, *a priori*, las formas jurídicas que existen en el ordenamiento jurídico español.

1) Asociaciones. Son agrupaciones de personas, mínimo tres, que se constituyen para ejecutar actividades de interés mutuo de manera colectiva, con una cierta estabilidad y periodicidad y sin ánimo de lucro. Se organizan democráticamente mediante dos órganos de gobierno:

- **La asamblea general:** es el órgano supremo donde se toman y se adoptan los acuerdos y se fijan las líneas de actuación. Está formada por todos los miembros de la asociación y a cada socio le corresponde un voto.
- **La junta directiva:** se encarga de la representación y la gestión diaria de la asociación y vela por el cumplimiento de los acuerdos tomados en la asamblea general. Tiene que estar configurada por un mínimo de tres personas que tienen que ser socios de la asociación.

Pueden ser socias de la asociación todas las personas físicas o jurídicas, públicas o privadas que manifiestan interés en formar parte de manera voluntaria, y que aceptan y se comprometen con los fines y la misión que describen los estatutos de la entidad. Los estatutos de la asociación regulan los requisitos que se tienen que cumplir para ser socio, fijan el procedimiento de admisión, recogen las diferentes tipologías de socios y sus derechos y obligaciones.

Para hacer el trámite de constituir una asociación, en nuestro caso, una asociación cultural sin ánimo de lucro, hay que tener el acta fundacional redactada y firmada por los socios fundadores (es decir, las personas que han creado la asociación) y aportar los estatutos de la entidad. Esta documentación, más la solicitud de inscripción de la asociación y el justificante de pago de las tasas asociadas a este trámite, puede presentarse al Servicio de Registro de Asesoramiento de Entidades, al Servicio Territorial de Justicia o a las Oficinas de atención al ciudadano.

2) Cooperativas culturales. Es una asociación autónoma de personas que se unen de manera voluntaria según el principio de ayuda mutua para atender las necesidades y aspiraciones económicas, sociales y culturales comunes, a través de una empresa de propiedad conjunta gestionada de manera democrática. Por eso tiene una doble naturaleza asociativa y empresarial. Las cooperativas se pueden clasificar según su base social; según el tipo de actividad que constituye su objeto social (asociativa); o según su estructura socioeconómica (empresarial). Por lo tanto, hay muchos tipos de cooperativas, pero en el ámbito cultural mayoritariamente encontramos:

- **Cooperativas de servicios culturales:** agrupan personas profesionales o artistas que ejercen su actividad por cuenta propia, y personas físicas o jurídicas titulares de servicios o explotaciones industriales. Tienen por objeto la prestación de servicios y la aplicación de actuaciones destinadas a la mejora económica y técnica de las actividades profesionales o de las explotaciones de los socios miembros.
- **Cooperativas de trabajo cultural:** agrupan personas profesionales o artistas que llevan a cabo su actividad de manera mancomunada. A las cooperativas de trabajo, las personas socias aportan capital social bajo el principio de una persona, un voto. Combinan la doble condición de persona socia (propietaria de la empresa) y trabajadora (adscrita al régimen general de la Seguridad Social o al RETA).
- **Cooperativas de consumo:** agrupan personas que mancomunan la compra y el uso de servicios, bienes o productos de tipo cultural. Por lo tanto, la persona socia consumidora es quien tiene la propiedad y el poder de decisión, puesto que la actividad cooperativizada es el consumo.

En el caso de las cooperativas de servicios o consumo se pueden integrar las personas trabajadoras como socias de trabajo y, por lo tanto, pueden participar en la toma de decisiones, como pasa en las cooperativas de trabajo cultural.

Los pasos para tramitar la constitución de una cooperativa son más complejos en comparación con la constitución de una asociación y pasan por: la solicitud al registro de cooperativas, la redacción de estatutos sociales, el acta de asamblea constituyente, el certificado de aportaciones de capital social (mínimo 3.000 €), la elevación a público de los acuerdos funcionales vía escrituras notariales, y toda una serie de modelos de documentos que se tienen que tramitar por medio de Hacienda y la Agencia Tributaria Española.

3) Fundaciones. Son entidades sin ánimo de lucro constituidas mediante la afectación de bienes o derechos de contenido económico y el destino de sus rendimientos o de los recursos obtenidos por otros medios al cumplimiento de finalidades de interés general. Pueden constituir las personas físicas y las personas jurídicas públicas o privadas. La legislación española no permite que las fundaciones tengan ánimo de lucro, pero sí que se permite que obtengan beneficios, generen rentas o desarrollen actividades empresariales para incrementar su patrimonio y continuar cumpliendo con su finalidad.

Las fundaciones son la herramienta idónea para conseguir fines a través de la gestión de un patrimonio, están sometidas a más control que las asociaciones por parte de las administraciones, y son declaradas de utilidad pública *per se*, con los beneficios y ventajas fiscales que este hecho implica.

Los trámites para constituir una fundación pasan por redactar una escritura pública ante notario, que recoge la voluntad de los socios para su creación. En este escrito tienen que constar las personas fundadoras, la dotación patrimonial, es decir, los bienes que se otorgan a la fundación (mínimo 30.000 €), los estatutos de la fundación que regula cuál es su finalidad y cómo operará y el nombre de los primeros patrones que forman el Patronato, el órgano de gobierno de la fundación. Las fundaciones no pueden considerarse democráticas, más allá de su patronato.

4) Plataformas. Son agrupaciones de personas o asociaciones que no tienen una personalidad jurídica propia y, por lo tanto, no está regulado su funcionamiento, a pesar de que es una fórmula habitual para unir fuerzas alrededor de problemáticas que son comunes a un grupo de personas o entidades. A veces, las plataformas adoptan la fórmula jurídica de una asociación para facilitar la interlocución con las administraciones públicas.

1. Introducción

1.3. Definición de autogestión en la cultura y las artes

1.3.1. Introducción

La autogestión es un sistema de organización social y económico en el que las personas que desarrollan una actividad son las mismas que lo administran, es decir, un sistema que facilita mantener el control de los procesos que hacemos. Es un término político de origen anarquista que, desde la segunda mitad del siglo xx, ha marcado muchas de las iniciativas vinculadas a las prácticas artísticas contemporáneas, generando nuevas formas de visibilizar y transitar la producción artística. Esto ha sido provocado en parte por el hecho de que el modelo económico capitalista es el que ha configurado el mercado artístico y las relaciones de los artistas con las instituciones públicas de carácter cultural.

La autogestión colectiva de artistas en la cultura y las artes se refiere a grupos que reivindican la interdisciplinariedad y la transversalidad del arte, que poseen dinámicas similares de trabajo y organizan estrategias para poder dar mejor cobertura a sus producciones y, en consecuencia, a sus reivindicaciones de carácter social y político. Estos procesos han comportado visibilizar el compromiso social y, sobre todo, el valor de su trabajo en la construcción de una sociedad más crítica y más equitativa y, por lo tanto, más democrática.

1. Introducción

1.3. Definición de autogestión en la cultura y las artes

1.3.2. Estructura de gobernanza y modelos derivados de la autogestión

La autogestión promueve como modelo de gobernanza las estructuras horizontales en las que se prioriza el interés colectivo por encima del individual, la independencia y una cierta distancia de las instituciones. La actitud democrática que se deriva toma un rol esencial en la identidad del proyecto, puesto que se prioriza la participación de todo el equipo en la toma de decisiones. En este apartado enfocaremos el análisis de los modelos de gestión, es decir, las diferentes formas de coordinar los recursos, las relaciones y el trabajo.

En el mundo del arte, encontramos organizaciones unipersonales de artistas, curadores y gestores que se ocupan de todos los procesos que quieren llevar a cabo. En el caso de estas organizaciones unipersonales, las relaciones son prácticamente una necesidad para sumar esfuerzos y recursos, a pesar de que podemos encontrar perfiles de artistas que se limitan a la difusión o proyección de sus obras.

Si hablamos de grupos, a pesar de que se promueven las estructuras horizontales, es posible que se adopten diferentes roles. Ahora bien, no se trata de posiciones en el sentido jerárquico de autoridad, sino que tienen un sentido más práctico, puesto que dependen de las capacidades de involucrarse en el día a día de la organización. Las estructuras de las organizaciones autogestionadas pueden ser orgánicas, funcionales, y, a menudo, formadas por equipos de trabajo. La organicidad facilita una estructura adaptable, flexible y funcional en el sentido que agrupa especialidades ocupacionales similares o relacionadas. Y la estructura integrada por equipos de trabajo da la libertad de formular el trabajo de la manera que se considere más adecuada.

Muchas de las iniciativas realizan proyectos en conjunto o de coproducción con otras organizaciones basados en el intercambio de experiencias, o crean redes de cooperación mediante las cuales comparten información sobre oportunidades y establecen unas ciertas reglas comunes que facilitan el acceso a recursos para todas. Pero a veces la carencia de medios y la elevada precariedad del sector provoca que algunas de las organizaciones se cierran en sí mismas para limitar su acción a los recursos de los que disponen.

En resumen, la autogestión tiende al modelo colaborativo, en el que cada persona comparte su conocimiento, aporta los recursos materiales y económicos que posee y prioriza la articulación entre las partes que lo forman. Esto no implica necesariamente más eficacia, puesto que el resultado depende de tener claros los objetivos comunes, de la motivación de las personas que forman parte y del tiempo que pueden dedicar.

1. Introducción

1.3. Definición de autogestión en la cultura y las artes

1.3.3. Breves antecedentes históricos de autogestión en las artes visuales en España

La economización de la cultura, en el marco del discurso de las industrias creativas y culturales, es promovida a partir de la década de los ochenta en el Reino Unido por Margaret Thatcher, y en los Estados Unidos, por Ronald Reagan, y posteriormente se extiende por España y diferentes contextos europeos y latinoamericanos. Sobre todo en los noventa, los valores y los usos que había tenido tradicionalmente la cultura, así como su valor trascendente, se transforman y hay un cambio de paradigma en el que se identifica la cultura como recurso. Esta pasa a ser, entre otras cosas, un medio de legitimación de las políticas de desarrollo urbano, marcadas por la construcción o remodelación de museos y centros de arte en función del turismo, y se prioriza el crecimiento económico con las industrias culturales; pero también, una herramienta para fomentar la cohesión y la resolución de conflictos sociales y como fuente para fomentar las ocupaciones, como por ejemplo la recuperación de oficios artesanales, la producción de contenidos, etc. (Yúdice, 2002).

Desde los años sesenta, los artistas han desarrollado estrategias de autoorganización. Con los movimientos contraculturales, se activaron acciones conjuntas organizadas que implicaban la apertura de espacios alternativos que resultaban ser una apuesta por la transformación de las prácticas artísticas, que se entendían como un proceso que incluye diferentes aspectos como, por ejemplo, la investigación, la documentación, la producción, la formación y la exposición. El movimiento Fluxus fue fuente de inspiración para numerosas iniciativas en el Estado español que permitían desarrollar la producción artística con autonomía, gracias a la flexibilidad de las estructuras, la agilidad y la inmediatez de las acciones y la independencia respecto de los intereses económicos que operaban en el mercado. Tal como señala Jorge Luis Marzo:

“«La definición de lo alternativo en el arte español de los años ochenta pasa, además, por dos factores significativos. Por un lado, la contracultura de la década anterior, ya estuviera ligada a la oposición antifranquista o a los comportamientos micropolíticos. Por otro lado, el tema de la financiación pública. La deriva de ambos factores bajo el relato de la transición y de la aparente normalización de las condiciones productivas de la cultura ocasionó que la interpretación de lo independiente cobrara formas hasta cierto punto hipocondríacas».

Marzo (2016: 56-57)

No hay mucha documentación exhaustiva sobre estas iniciativas en el Estado español, salvo la publicación colectiva que editó la historiadora del arte, curadora y gestora cultural Nekane Aramburu, *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)* (Aramburu 2011). En este recopilatorio, encontramos iniciativas que fueron una alternativa al funcionamiento de las galerías de la época, como es el caso de la Galería Redor (1970) de los artistas Tino Calabuig y Alberto Corazón en Madrid que, como indicaban en su manifiesto *La Galería Redor pretende*, acogía trabajos de experimentación y de activismo político. Espacio P, la primera «cooperativa» artística de España creada en Madrid en 1981 por los artistas Pedro Garhel y Rosa Galindo, era un espacio abierto al diálogo entre las artes plásticas, visuales, escénicas y sonoras que funcionó ininterrumpidamente durante dos décadas (1981-1997). O en 1991 el artista Ulises Pistolo Eliza impulsaba en València el espacio Purgatori, que serviría de escaparate a cerca de veinte artistas alejados de las exigencias del mercado y de los circuitos institucionales.

También recoge otras iniciativas con una marcada voluntad de incidir en la sociedad, como el colectivo informal Vídeo-Nou (1977), que en 1979 fue el primer servicio de video comunitario de Barcelona. En el año 1994, en el Espacio Transforma de Vitoria-Gasteiz se celebra el primer encuentro de colectivos independientes para la gestión y la difusión del arte actual, que tendrá continuidad al año siguiente en el encuentro de Murcia, hecho conjuntamente por Colectivo Mestizo y Espacio Transforma. La tercera edición, rebautizada Red Arte, volvió a Vitoria-Gasteiz y continuó haciendo acciones los años siguientes como colectivo integrado por Mestizo, Industrias Mikuerpo, Transforma, Conexión Madrid, Còclea, Zé dos Bois, Sitioweb, Aleph, Acción Paralela, Merz Mail y Bavia.

En España, el papel de las asociaciones sectoriales ha sido muy determinante para nutrir, acompañar o inyectar una visión crítica de las políticas culturales, buscando un retorno en los diferentes sectores que se tradujera en mejoras para el territorio y en la creación de espacios de trabajo para artistas. Ejemplo de esto es la creación, por parte de la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña (AAVC), del Centro de producción Hangar en 1997, y en 2007, de Hamaca plataforma de audiovisual experimental, la primera distribuidora de videoarte española. También en 1977, el artista colectivo Luther Blissett presentó en la sala Apolo de Barcelona el Manifiesto por la Huelga de Arte 2000-2001.

Para terminar, hay que destacar el proyecto *Espacio Abisal* de Bilbao, creado en 1996 por alumnos de Bellas Artes como un tipo de transformación de la idea de asociación de artistas visuales, y que tuvo continuidad durante más de quince años. Su valor radica en el hecho que fue uno de los pocos espacios autogestionados y asamblearios donde las personas se involucraban de manera anónima, temporal y cambiante. Este hecho no parece especial *a priori*, pero en realidad es muy complicado de encontrar y, sobre todo, que tenga continuidad en el tiempo. Fue un lugar de referencia para el encuentro, el intercambio y la difusión de la creación y el pensamiento contemporáneos.

En resumen, podemos decir que en las décadas de los ochenta y noventa las iniciativas eran promovidas por artistas que se enfocaban en la creación y la difusión y señalaban la falta de espacios para llevarla a cabo. En la década de los 2000 surgen colectivos centrados en la gestión cultural, como por ejemplo el proyecto *Off Limits* (2006-2014). Mientras que actualmente los proyectos autogestionados son creados por equipos multidisciplinares en los que hay un alto componente de artistas que también son responsables de las tareas de gestión del proyecto.

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

2.1. De qué hablamos cuando nos referimos a formas colectivas autogestionadas, independientes, cooperativas y comunitarias en las artes visuales en el Estado español

2.1.1. Introducción

En el catálogo de una exposición sobre la autogestión organizada en la Fundación Joan Miró, Antonio Ortega reflexionaba:

“«Tengo muy buenos amigos que se ponen nerviosos cuando oyen la palabra *autogestión*, pues la confunden con autofinanciación y con precarización. Estarían en lo cierto si considerásemos la autogestión como un síntoma, eso es –otra vez–, como un signo sujeto a la interpretación [...]. Porque la autogestión es una decisión política y no la representación de una decisión política. Porque es, al fin y al cabo, una forma de empoderamiento».

Ortega (2016)

Así pues, no obviaremos en este escrito que muchas de las iniciativas surgen con la necesidad de sumar esfuerzos ante la precariedad sistémica del mundo de las artes visuales, pero prestaremos especial atención a las que nacen por decisión política, que entienden la autogestión artística como sinónimo de autogobierno en su acepción más amplia, tanto material como simbólica, y que comparten el compromiso por el control de los procesos de producción y distribución de la práctica artística.

La duración en el tiempo de estas iniciativas varía en función de lo que se espera.

Su ciclo vital consta de una primera etapa de inicio de la propuesta que normalmente comporta una buena recepción del entorno más próximo. En estas primeras etapas se invisibiliza mucho trabajo, puesto que no queda claro qué retorno habrá, y después hay una cierta estabilización.

Muchas surgen como espacios de creación donde se unen artistas para trabajar y acaban cuando sus miembros dan por finalizada la colaboración. Algunas son iniciativas en las que lo importante es el espacio creado que, con el paso del tiempo, se va renovando con nuevos artistas. Otros proyectos mutan hacia nómadas cuando pierden el espacio por motivos de precariedad laboral y especulación inmobiliaria. Y otros son bancos de pruebas para crear otras iniciativas y repensar el rol de los artistas dentro de las comunidades con las que conviven y su entorno más próximo.

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

2.1. De qué hablamos cuando nos referimos a formas colectivas autogestionadas, independientes, cooperativas y comunitarias en las artes visuales en el Estado español

2.1.2. Red de espacios y proyectos autogestionados

No hay muchas redes de espacios y proyectos de artes visuales formalizadas en las que los miembros sean autogestionados. Una de las primeras, y todavía en activo, fue la *Federación de Agentes Artísticos Independientes de Madrid (AIM)*, constituida en 2006, y que aglutina proyectos sin ánimo de lucro con fuerte vocación pública al margen de la cultura institucional o mercantilizada. Los espacios que la forman actualmente son: *CRUCE* (espacio libre de necesidades comerciales donde exponerse y exponer trabajos artísticos innovadores); *Hablar en Arte* (plataforma independiente que trabaja en proyectos de apoyo a la creación, difusión y promoción de la cultura contemporánea); *La más bella* (proyecto de reflexión, acción y experimentación en el mundo de la edición de arte contemporáneo), y *Omnivoros* (taller de producción artística de alto rendimiento. Espacio de trabajo cooperativo gestionado asociativamente).

En Cataluña, el mismo año 2006 se constituía *Xarxaprod*, la red de espacios de creación y producción de artes visuales de Cataluña, a la que en 2011 se incorporaron proyectos de artes escénicas, y pasó a llamarse *Xarxa d'espais de producció i creació de Catalunya*. Aquí no hablaremos de la red en su conjunto, puesto que los espacios miembros tienen varias formas de gobernanza (asociaciones culturales sin ánimo de lucro, fundaciones privadas e instituciones públicas). Esta diversidad se explica porque Xarxaprod nació como una herramienta para artistas con un carácter inclusivo que ha mantenido hasta la actualidad. La unión a Xarxaprod se basa en lo que se hace, y al AIM en el cómo y desde dónde se hace.

Seguidamente, mencionaremos espacios y proyectos de Xarxaprod gestionados e ideados por artistas o colectivos de artistas:

- *CACIS – El forn de la Calç*, dedicado a la experimentación e investigación de las prácticas artísticas.
- *Experimentem amb l'Art*, entidad educativa que trabaja a partir del arte contemporáneo y los procesos creativos.
- *Hangar*, centro abierto para la investigación y la producción artística que apoya a creadores y artistas.
- *Homesession*, que fomenta la creación en el campo de las artes visuales.
- *Idensitat*, proyecto de arte que experimenta, mediante procesos creativos, formas de incidir en el territorio en sus dimensiones espacial, temporal y social.
- *La Escocesa*, centro de producción artística multidisciplinario enfocado a las artes visuales autogestionado con vocación pública.
- *siNesteSia* galería-taller que hace exposiciones de artistas emergentes y crea sus propios proyectos artísticos.
- *TPK*, asociación de artistas que hace trabajo dentro de los ámbitos de la formación, la creación, la producción y la difusión.
- *tallerBDN*, entidad dedicada a la creación, producción y difusión de la escultura.
- *Associació cultural malpaís*, centro de producción artística.

Algunas de las entidades integrantes de la *Xarxa Artibarrri*, iniciada el 2003 en Cataluña, también son autogestionadas por equipos interdisciplinarios en los que se incluyen artistas, y apuestan por el desarrollo de proyectos artísticos de acción comunitaria. Entre otros, encontramos:

- *La Fundició*, cooperativa que impulsa procesos colectivos de construcción de conocimiento, prácticas culturales y formas de relación, entendidos como recursos de uso común.
- *Transductores*, plataforma interdisciplinaria que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y las maneras de intervención en la esfera pública.

También hay iniciativas que tienen el origen en el ámbito académico, como es el caso de la iniciativa el *Cubo verde*, una red informal que aglutina iniciativas de arte vinculadas a entornos rurales. Surge de los estudiantes de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), que organizan un primer encuentro de espacios de arte en el campo. En la actualidad han mapeado 130 proyectos y han celebrado ocho encuentros en diferentes espacios.

Espacios alternativos o independientes

Hay muchos espacios que se generan a raíz de la proyección del trabajo de los artistas y que se acaban convirtiendo en espacios para compartir y desarrollar otros proyectos. Es el caso de [Nyamnyam](#), en el pueblo de Mieres, creada por los artistas Iñaki Álvarez i Ariadna Rodríguez. Su trabajo tiene como objetivo promover la creación, la difracción y el intercambio de conocimiento por medio de estrategias de intercambio en cada contexto (g)local en el que trabajan. O [La Infinita](#), iniciativa del artista Jordi Colomer y la productora Carolina Olivares en l'Hospitalet, que quiere servir de aglutinador y proporcionar un espacio para los artistas que no pueden costearse un estudio personal o que, aunque pudieran, prefieren actuar en dinámicas colectivas y colaborativas.

Hay otros proyectos/espacios que nacen de la mixtura de disciplinas y que rompen las barreras entre las prácticas artísticas, el diseño y la artesanía desde una vertiente colectiva. Es ejemplo [The Foundry](#), ubicado en Ferreira, Lugo, un proyecto colectivo y autogestionado en el que todos los miembros cuidan el espacio compartido de manera no jerárquica y producen al margen de las reglas institucionales del mercado y de la academia. Por su parte, [La Volta](#) en el barrio de Sant Narcís, de Girona, es un proyecto cultural de proximidad en clave de creación contemporánea que, además de romper las barreras entre disciplinas, genera equipos multidisciplinares de trabajo remunerado con sus residentes y fomenta el autoempleo. El [Proyecto Jazar](#), en Iruña, Pamplona, combina residentes con proyectos autónomos y se crean laboratorios de trabajo. Otros proyectos hacen del trabajo voluntario su esencia y apuestan por estar al margen de los requisitos que piden las administraciones públicas para optar a ayudas, como es el caso del [Konvent](#) en Berga, que se ha convertido en un espacio de referencia en este sentido.

Espacios de cotrabajo con intereses compartidos

No es ninguna novedad que los artistas compartan espacios de taller, siempre ha sido una práctica recurrente para abaratar costes y compartir experiencias y prácticas artísticas. Este hábito continúa existiendo, pero ha habido un cambio de nomenclatura y actualmente hablamos de *cotrabajo* en lugar de *espacio o taller compartido*. No todos los espacios de *cotrabajo* están pensados para generar comunidad ni son autogestionados. En este apartado citaremos ejemplos de espacios de cotrabajo iniciados por colectivos de artistas con intereses compartidos y cuya acción política va más allá de compartir [espacio \(*\)](#). Este es el caso de [L'Automàtica](#), creado por un colectivo de diseñadores gráficos, poetas, artistas e ilustradores que recuperaron una imprenta de Letterpress en Barcelona para organizar una asociación cultural autogestionada. Con el impresor y el maquinista como mentores, convirtieron un negocio tradicional en un espacio para dialogar, hacer talleres, imprimir trabajos, experimentar y aprender el oficio.

En Madrid, un equipo multidisciplinario gestiona el espacio [Quinta del Sordo](#) que, además de ofrecer espacios de cotrabajo, tiene un programa de formación con proyectos como [Tandem](#), un curso en línea de autogestión para artistas y gestores culturales. También son promotores de [Mapea Cultura](#), un mapeo digital de los diferentes espacios de creación colectivos que hay en la ciudad. Y han constituido una red de servicios culturales llamada [El Punto C](#), en que ofrecen asesoramiento para artistas y proyectos culturales.

[ZAWP](#), en Bilbao, inició la asociación cultural [Haceria Arteak](#) para afrontar el largo periodo de remodelación de los barrios de Ribera de Deusto y Zorrotzaurre. Aportaba una mirada artística, innovadora y creativa de este proceso de transformación urbana. Es un ejercicio de reflexión e interpretación que, a su vez, trabaja en la regeneración económica y social de una zona industrial degradada a partir de la generación de oportunidades basadas en la cultura, el arte, la tecnología y la innovación.

Centros sociales en régimen de ocupación o cesión

En el año 2015 en España había 413 espacios autogestionados, de los cuales 310 estaban en activo; 10, en proceso de desalojo y 98 habían sido desalojados. En su mayoría son espacios liberados por la ciudadanía donde se experimentan diferentes tipologías de gestión comunitaria, y donde el sistema horizontal asambleario, la resistencia, la sociabilidad, la cultura del procomún, la libre circulación, y la asistencia vecinal que aparecen son señas de identidad. En la mayor parte de estos centros sociales, el uso del espacio era en régimen de ocupación; en algunos, en régimen de cesión y, en muy pocos casos, en régimen de alquiler.

Estos centros y espacios a veces se convierten en un punto de encuentro importante para los colectivos artísticos, como en el caso de [La Casa Invisible Centro Social y Cultural de Gestión Ciudadana](#), en Málaga. Iniciado por ciudadanos, vecinos y creadores en un edificio de propiedad municipal que estaba abandonado, acoge varios colectivos como, por ejemplo, [Creador*s Invisibles](#). En estos proyectos, hay una presión política constante que amenaza con el cierre y el desalojo, aun así, la comunidad generada a su alrededor tiene un peso tan grande que no desaparece independientemente de si pueden operar en el espacio que liberaron. Así ha sido con [Tabacalera Centro social autogestionado](#), en Madrid, que se organiza como la Casa Invisible, por medio de formas asamblearias periódicas y abiertas, tanto en su espacio general como en los espacios, proyectos y áreas específicas de actividad o gestión. O [La Ingobernable](#), también en Madrid, heredera de la lucha del [Patio Maravillas](#), que fue ocupado el 2007 y desalojado después de varios intentos el 2015.

En Zaragoza, el proyecto de [La Harinera ZGZ](#) se define como un espacio de cultura comunitaria donde convergen la creación, la colaboración, la participación activa, el empoderamiento y la transformación del espacio urbano. En este espacio, las decisiones se

toman también en asamblea, en la que están representados técnicos municipales, miembros de la asociación de vecinos de San José y el colectivo Llámalo H, formado por agentes culturales.

Como ejemplos de ocupación de espacios públicos, en Barcelona encontramos El Solar de la Puri, iniciado por el proyecto Centro de Cultivos Contemporáneos del Barrio (CCCB). Más que un centro autogestionado se podría considerar un espacio comunitario donde se sumaron diferentes colectivos, como el CCCB ya mencionado, el Laboratorio reversible y el Huerto de la Puri. En Madrid Esto es una Plaza nace a raíz del taller *Intervenciones en espacios vacíos de la ciudad*, organizado por el colectivo Urbanación en colaboración con *La Casa Encendida*.

Finalmente, Can Batlló es un espacio comunitario y vecinal autogestionado, ubicado en diferentes naves cedidas por el Ayuntamiento de Barcelona que ocupan un total de 13.000 m², en la antigua fábrica textil de Can Batlló, en el barrio de la Bordeta. Entre los diferentes proyectos que acoge, hay la Comissió d'Arts, formada por personas interesadas en promover actividades artísticas dentro y fuera del recinto de Can Batlló. Dispone de una imprenta, una editorial y un taller de carpintería. También es el espacio de la cooperativa Coopolis, que apoya a colectivos en proceso de constitución de cooperativas.

Proyectos nómadas y virtuales sin espacio físico

En este apartado hacemos referencia a proyectos que se desarrollan en red y que no tienen un espacio físico, por eso se convierten en formas nómadas, o virtuales, como por ejemplo Archivos del Común, proyecto-proceso-red, en el que participan diferentes personas vinculadas a centros sociales o espacios de gestión ciudadana que pretenden recoger la diversidad de experiencias de este tipo que ha habido las últimas décadas en Madrid. O Idensitat, ya citado en este texto como proyecto integrante de Xarxaprod.

En Granada, TRN laboratorio artístico transfronterizo ofrece un lugar híbrido en red para la experimentación, difusión y debate de las prácticas artísticas contemporáneas. En los inicios disponía de un espacio físico para presentar sus propuestas, pero actualmente se ha reconvertido en un espacio flexible y nómada, y la mutabilidad es su signo distintivo. Finalmente, el proyecto El campo unificado, en Cádiz, es un colectivo de artistas autogestionado y espacio artístico nómada independiente centrado en los aspectos experimentales del sonido, el vídeo y el arte de la performance. Como la iniciativa de TRN, nacieron con espacio físico, pero después ha desarrollado sus actividades y programas de residencias en diferentes lugares de Asia y Europa.

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

2.2. La práctica artística en espacios autogestionados

2.2.1. El camino de la práctica artística desde el singular al colectivo

En el análisis del sistema del arte que elabora el sociólogo Pascal Gielen (2015) se señalan dos categorías de la práctica artística: el régimen del singular y el régimen del colectivo. La práctica artística desde el singular se refiere al artista que trabaja en soledad; aunque esté trabajando temas de interés colectivo, está enmarcada en una práctica individual, y mayoritariamente se desarrolla reflexionando sobre experiencias del artista que tienen como dimensión temporal la propia biografía. La práctica desde el colectivo, como ya hemos visto, aparece con fuerza en la década de los sesenta y setenta, está sujeta a los referentes sociales y artísticos de la misma historia del arte, y su dimensión temporal se basa en la trayectoria profesional.

Por su parte, la historiadora del arte Tere Badia plantea la ensambladura de aquello individual en aquello colectivo:

«El nacimiento de muchas de estas iniciativas responde a la voluntad individual de actuar en la creación de una conciencia colectiva [...]. El hecho mismo de que sea una opción personal plantea la postura del individuo respecto a los problemas del entorno, entendido este como el lugar de los grandes movimientos de masas donde todo queda diluido. Esta intención de intervenir en las representaciones y lenguajes ideológicos de la vida diaria hace que el artista, más que un productor de objetos, devenga también un manipulador de signos [...] La obra realizada de dicha manera incide en el contexto –físico, político y social– desde donde y hacia donde está hecha».

Badia (1993: 12-13)

Hay muchos artistas que trabajan para el colectivo con prácticas de raíz marxista, pero no nos tenemos que confundir: es desde una vertiente individual. Podríamos decir que hay artistas que actúan para el colectivo y otros que actúan con el colectivo. Como ya hemos dicho al inicio, la práctica desde el colectivo, también llamada *arte colaborativo* o *arte comunitario*, se inicia en los años sesenta y setenta y pone un marcado énfasis en las problemáticas sociales que provocan desigualdades de todo tipo. Según Jordi Claramonte y Javier Rodrigo (2008), *arte colaborativo* es el proceso por el cual un grupo de gente construye las condiciones concretas para un ámbito de libertad concreta y libera una manera, o un rango de maneras, de relación, es decir, libera una obra de arte.

Mapping the terrain: new genre public art, de Suzanne Lacy (1995), fue la primera recopilación de textos que planteó abiertamente la realidad de esta categoría de arte. Lacy define esta clase de proyectos como una evolución natural de las prácticas emergentes de los happenings que tenían lugar en los espacios públicos de los años sesenta ligados a los discursos ecologistas y feministas. En España, Paloma Blanco recoge parte de las reflexiones de Lacy en su artículo «Prácticas colaborativas en la España de los noventa»:

«A grandes rasgos, los artistas o colectivos de artistas, activados por una serie de conflictos de intereses económicos y políticos, buscan generar estrategias de actuación colectiva con las comunidades afectadas que pongan de manifiesto la situación existente y tengan consecuencias efectivas a corto o largo plazo. Ya no se trata de buscar el ideal utópico de transformación total de la sociedad y sus estructuras, sino que, en su mayoría, son acciones particulares referidas a problemáticas locales, puntuales, a menudo relacionadas estrechamente con los mismos artistas, pero que demandan abrirse a un pensamiento global, extenderse más allá de su ámbito y salir del peligro que supone lo aislamiento, aprovechando y compartiendo todo el potencial subversivo y contestatario que poseen».

Blanco (2005: 192-193)

En el mismo artículo, describe muchos ejemplos de estas prácticas y se interroga sobre:

«la efectividad de estos proyectos a la hora de construir no solo estrategias reales para la intervención, sino también prácticas de participación activas que impliquen a las comunidades o colectivos afectados, convirtiéndose en catalizadores eficaces para el cambio y, en relación directa con esto, su capacidad de resistencia a ser reabsorbidas y neutralizadas por la poderosa industria del entretenimiento cultural».

Los artistas que se engloban bajo el marco de arte comunitario trabajan para que la cultura sea más accesible, participativa, descentralizada y refleje las necesidades y particularidades de las diferentes comunidades. Reclaman y se cuestionan qué lugares se eligen para hacer la práctica artística, el arte comunitario no tiene sentido sin la comunidad y la participación colaborativa del grupo; como dice la artista Nuria Güell, la revuelta es una obligación moral. Julia Ramírez Blanco, en el libro *Utopías artísticas de revuelta* (2014) analiza las dimensiones estéticas y utópicas de varias formas de activismo comunitario, desde las revueltas que hubo en Claremont Road, en Londres, donde las esculturas se volvieron barricadas para impedir la demolición de las casas para construir una carretera, hasta la primavera árabe y las movilizaciones y acampadas del 15M español.

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

2.2. La práctica artística en espacios autogestionados

2.2.2. Diferencias entre participación y autogestión

La participación se ha aplicado a la gestión de modelos de acción comunitaria, y se ha reclamado de manera continuada desde los movimientos de activismo social, hasta conseguir que las administraciones públicas también consideren la participación de la ciudadanía un progreso en la defensa del bien común. Así, nos encontramos que estas estrategias de participación las pueden llevar a cabo tanto grupos locales de la sociedad civil, como técnicos de las administraciones públicas. Por lo tanto, la participación no implica necesariamente una autogestión o una relación directa con proyectos autogestionados.

Artistas y colectivos de artistas incorporan estrategias de participación como una manera de romper la actitud pasiva e incidir en el entorno y el espacio social. Tal como escribe el filósofo francés Jacques Rancière en el ensayo *El espectador emancipado*:

“«Ser espectador es un mal y, esto, por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador se está ante una apariencia, ignorando el proceso de producción o la realidad que recubre. En segundo lugar, es lo contrario a actuar. La espectadora permanece inmóvil en su lugar, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar».

Rancière (2010: 10)

El arte participativo se enmarca en un planteamiento en el que el público, el espectador, participa directamente en el proceso creativo, cosa que le permite convertirse en coautor más allá de ser observador del trabajo. La autogestión, si parte del modelo de gestión asamblearia, también establece una diferencia, puesto que muchas veces los procesos de participación suponen el establecimiento de un emisor y un receptor y, por lo tanto, una jerarquía de decisiones de carácter vertical que se aleja de los procesos asamblearios de carácter horizontal adoptados por la mayoría de los espacios y proyectos autogestionados.

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

2.2. La práctica artística en espacios autogestionados

2.2.3. Proyectos artísticos-educativos y prácticas artísticas comunitarias

Los orígenes de las prácticas artísticas comunitarias están vinculados con las primeras prácticas artísticas feministas de los años setenta, las políticas de la identidad y los movimientos por los derechos humanos que se dieron, principalmente, en los Estados Unidos. Un ejemplo icónico de estas prácticas sería la Woman House (1971), que empezó con la ocupación de una casa abandonada en una calle residencial de Hollywood y se convirtió en un espacio de referencia para la creación coordinado por las artistas Miriam Sapiro y Judy Chicago.

Desde los años noventa se empezó a generar, en inglés, todo un cuerpo teórico y un análisis crítico en torno al concepto de *arte comunitario* que quería definir las características comunes de estas primeras prácticas de los años sesenta y setenta que partían del arte público, pero que fueron derivando hacia los procesos y las relaciones de las artistas y las comunidades, principalmente asociados con contextos socialmente desfavorecidos. Por lo tanto, son prácticas que se inclinan hacia una democracia cultural, es decir, parten de un concepto de *cultura* como medio de transformación social accesible a todo el mundo, participativa y descentralizada.

En el contexto español, hay iniciativas que desarrollan programas como, por ejemplo, Concomitantes, una asociación sin ánimo de lucro que se pudo crear gracias al apoyo de la Fundación Daniel & Nina Carasso, que promueve el protocolo de Les nouveaux commanditaires. Este protocolo define los roles y responsabilidades de los diferentes agentes que llevan a cabo conjuntamente una acción y hacen posible un arte de la sociedad civil. En este marco, se llevó a cabo, entre otros, el vídeo-proyecto *Avant la lumière*, de Eulàlia Valldossera, en el que un mediador propone la intervención de un artista en un contexto ciudadano. Este vídeo-proyecto es fruto del encargo de un grupo de habitantes de Rochechinard, un pequeño barrio rural al Royans francés, en la Association des amis du Musée de la Memoire, un proyecto museístico que nació a partir de su trabajo colectivo desarrollado en la década de los setenta.

Otro ejemplo es el Programa 2021 de Interfaces, plataforma de cultura y salud comunitarias coordinada, entre otras, por Transductores, y que se desplegó en un contexto marcado por la Covid-19. En el marco de este programa, se llevaron a cabo un conjunto de propuestas que tenían en común el hecho de afrontar de manera imaginativa las restricciones de la pandemia.

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

2.2. La práctica artística en espacios autogestionados

2.2.4. Programas de apoyo entre artistas y para artistas. Mancomunar servicios

Muchas de las iniciativas de artistas autogestionados se plantean desde un inicio cómo podrían mancomunar servicios, como, por ejemplo, compartir gestoría, compras de material, líneas de internet, el uso de *hardware* físico y virtual y otras cuestiones que afectan la profesionalización de los artistas. Pero también se puede mancomunar el conocimiento y la capacitación de los miembros del grupo de artistas para crear servicios entre artistas, como, por ejemplo, recursos gráficos o webs 2.0. Pero la pregunta estrella de los artistas es: ¿quién puede facturar por mí? La realidad de los artistas visuales es que la mayoría no pueden estar adscritos de manera regular al régimen RETA (régimen especial de trabajadores autónomos), puesto que no pueden hacer frente al pago mínimo mensual de 288,98 €, que supone un pago anual de 3.467,76 €.

Según el estudio *La actividad económica de los/las artistas en España*, elaborado por Marta Pérez Ibáñez e Isidro López Aparicio (2016), casi la mitad de los encuestados (46,9 %) declaran que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean artísticas o no, son iguales o inferiores a 8.000 € al año, el umbral del salario mínimo interprofesional. Por lo tanto, la manera de sobrevivir es darse de alta cuando toca facturar, con el perjuicio que esto supone para la cotización en la Seguridad Social. El mismo estudio alerta que los datos sobre los años de cotización son muy bajos: más del 83 % han cotizado por un periodo de menos de cinco años. De aquí, la inquietud ante la dificultad de los artistas para cotizar el mínimo de treinta y cinco años que les permitiría beneficiarse del subsidio de jubilación, cosa casi imposible en estas circunstancias. En el apartado 4 hablaremos del Estatuto del Artista, pieza clave para intentar cambiar esta realidad.

Pero mientras el Estatuto del Artista no se aplique y no haya una reordenación clara del RETA, hay plataformas que pueden facturar por artistas o colectivos de artistas por un tanto por ciento de la facturación. COOP ARTE, una cooperativa de impulso empresarial, (*) está ubicada en Sevilla y da cobertura a artistas plásticos y visuales, fotógrafos, diseñadores, ilustradores, artistas escénicos, actores, escenógrafos, músicos, compositores, escritores, artesanos, gestores culturales, productores audiovisuales, comisarios, críticos, representantes de artistas y todo tipo de profesionales que desarrollen su actividad en el marco creativo. SMART IB también es una cooperativa de impulso empresarial que se fundó en Bélgica en 1994. A efectos prácticos, estas cooperativas constituyen un híbrido entre las cooperativas de trabajo y las cooperativas de servicios que hemos visto en el subapartado 1.2.2.

Este no es un tema menor, y tenemos que celebrar que los artistas se hagan las preguntas adecuadas en relación con sus condiciones de trabajo y profesionalización. En este sentido, el proyecto de investigación y experimentación artística Treballadors anònimes trabaja para colectivizar y dar respuestas a los retos históricos que afrontan las artistas en su práctica profesional. Desde su perspectiva, la organización colectiva es la única manera de dar una respuesta transfeminista a la precariedad laboral y, a la vez, hacer frente al mundo neocolonial en crisis ecológica. También es interesante el proyecto de la artista Cristina Garrido, El mejor trabajo del mundo (2021), una instalación que aborda una cuestión que suele invisibilizarse cuando se habla de arte y de artistas: los testigos que nos llegan a través de la historia del arte son aquellos asociados a un cierto éxito, pero a la vez se oculta la realidad de quienes se ven obligados a abandonar este deseo para cubrir necesidades más mundanas, cuidar a los demás o como fruto de un desencanto con el sistema del arte.

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

2.3. ¿Es posible una gobernanza compartida entre instituciones y tejido asociativo vinculado a las artes visuales?

2.3.1. Introducción

En este apartado, nos ocuparemos de las posibilidades y tensiones que emergen cuando las iniciativas independientes surgen o se mantienen en relación con la Administración pública u otras instituciones formales. Para ilustrarlo, nos centraremos en el programa Fábricas de Creación, de Barcelona, y en MediaLab Prado, en Madrid.

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

2.3. ¿Es posible una gobernanza compartida entre instituciones y tejido asociativo vinculado a las artes visuales?

2.3.2. El programa Fàbriques de Creació: Hangar, La Escocesa y Artes Can Batlló-Comisión de artes del espacio vecinal autogestionado Can Batlló

Dejando de lado su especificidad respecto a la finalidad de sus programas, Hangar, La Escocesa y Can Batlló tienen en común que son iniciativas provocadas por demandas colectivas. La Escocesa y Hangar forman parte del programa Fàbriques de Creació, este programa ideado por el Ajuntament de Barcelona se suma a la tendencia de otras ciudades europeas de reconvertir antiguas naves industriales en sedes de la vida cultural y motor artístico de la ciudad.

El centro Hangar surgió de la lucha de los artistas, en concreto por la campaña organizada en 1993 «Els Artistes necessiten Tallers», que llevó a cabo el FSAP, la Federació Sindical d'Artistes Plàstics de Catalunya, que después fue la AAVC, la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Esta última asociación es la que firma el contrato de alquiler de la nave 10 del número 40 del pasaje del Marquès de Santa Isabel, en el Poblenou de Barcelona, para rehabilitarla y abrir espacios para artistas en 1996. Finalmente, Hangar se inaugura en 1997.

La Escocesa está situada en un antiguo complejo industrial también del barrio del Poblenou de Barcelona. En 1999 se convierte en un espacio de creación y un punto de encuentro para artistas. En 2006 la empresa inmobiliaria Renta Corporación compró La Escocesa para construir oficinas y viviendas, y pacta con los artistas el desalojo de la fábrica, que quedó completamente vacía a finales de 2007. El mismo año, el Ajuntament de Barcelona aprobó el plan para la renovación de la manzana La Escocesa, catalogada como patrimonio industrial. Entonces se estableció que dos naves del complejo se dedicaran a uso público. El año 2017, ante la reivindicación de espacios bien acondicionados, se elabora la primera medida de gobierno de las Fàbriques de Creació (Institut de Cultura de Barcelona, 2017).

La Plataforma Can Batlló nació para reivindicar la transformación del recinto que, a partir del Plan general metropolitano del año 1976, tenía que convertirse en zona verde y equipamientos para el barrio. La Plataforma se reactivó en 2009 y en 2011 consiguió una de las naves de Can Batlló como equipamiento social autogestionado para el vecindario de Sants y la Bordeta; nace así el Bloc Onze. La autogestión de este bloque a lo largo de los primeros años legitima la Plataforma de Can Batlló para pedir las cesiones de más naves para ubicar nuevos proyectos comunitarios y darles nuevos usos: el taller de infraestructuras, la carpintería, la imprenta colectiva, el centro de documentación, el espacio familiar y el espacio de artes.

Además de la cesión o alquiler simbólico, la relación entre estas comunidades y la administración pública se traduce en apoyo económico. No hay una gobernanza compartida ni hay interés en que esto pase. Es el caso de Hangar y de La Escocesa, gobernados respectivamente por la fundación AAVC y la Asociación de Ideas EME, y que no quieren perder la identidad y singularidad de su origen.

Por otro lado, las políticas de gobernanza o de relación que aplica el Ajuntament están definidas por las medidas de gobierno que impulsan a través del programa de Fàbriques de Creació. En la última medida aprobada en 2017 se expresa la intención, todavía no llevada a cabo, de crear la comisión de seguimiento de este programa con la participación del Consell de Cultura, las asociaciones representativas de cada sector y los departamentos implicados del Institut de Cultura de Barcelona (ICUB) y, obviamente, de las mismas Fàbriques de Creació. En cambio, en 2018 se encargó un estudio (Colombo y Badia 2018) con el objetivo de mejorar los indicadores cualitativos y cuantitativos para una evaluación compartida de los proyectos que forman el programa de Fàbriques de Creació. En este estudio, se recomienda la evaluación del impacto del programa en el conjunto de las políticas culturales de la ciudad, y su relación con la necesaria diversificación de la inversión pública en el apoyo a la producción cultural y la multiplicidad de prácticas culturales que hay.

En cuanto al espacio autogestionado de Can Batlló, la corresponsabilidad como marco de gobernanza se ubica en el programa Patrimoni ciutadà d'ús i gestió comunitària, un marco conceptual y normativo del que se ha dotado el Ajuntament de Barcelona para consolidar, apoyar e impulsar instituciones publicocomunitarias y reconocer, poner en valor y promover los comunes urbanos en la ciudad. El convenio actual de Can Batlló estipula que el Ajuntament se hace cargo de los gastos de suministros, la seguridad del espacio público y de las grandes obras de rehabilitación todavía no ejecutadas en las nuevas naves cedidas. Por su parte, Can Batlló se responsabiliza de contratar los seguros de responsabilidad civil, del mantenimiento ordinario y del desarrollo de las actividades del proyecto. Tal como explica Rubén Martínez:

“ «La experiencia de Patrimonio ciudadano muestra algunas reflexiones prácticas relevantes. Por un lado, se trata de compartir responsabilidades y capacidades o, dicho de manera más llana, de compartir poder. El objetivo es usar la legitimidad y capacidad de dar acceso de la acción pública y, a la vez, sumar la capacidad de experimentación y de acción basada en la proximidad de las

prácticas comunitarias. Por otro lado, y, en consecuencia, la corresponsabilidad tiene que estar conducida por normas y formas de regulación codiseñadas, en las que el seguimiento y la evaluación sean una responsabilidad, efectivamente, compartida».

Martínez (2021)

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

2.3. ¿Es posible una gobernanza compartida entre instituciones y tejido asociativo vinculado a las artes visuales?

2.3.3. MediaLab Prado

MediaLab Prado es un espacio de experimentación, investigación, producción y difusión de proyectos que funciona como un departamento de I+D para la ciudadanía con formas de trabajo participativas y cooperativas que han surgido del trabajo en red. Se origina en 2000 alrededor del trabajo en el Centro Cultural Conde Duque, que dio lugar a [MediaLab Madrid](#) hasta el año 2006. Algunas de las personas que formaron parte de este proyecto fueron piezas importantes en la proyección posterior de MediaLab Prado, como es el caso de Marcos García, Laura Fernández, Raúl González i Sonia Díez, que se convirtieron en director, coordinadora de programación, responsable audiovisual y coordinadora de proyectos de MediaLab Prado respectivamente.

En 2007 MediaLab Prado se ubicó en la antigua Serrería Belga y, durante los años que estuvieron, se desarrollaron herramientas para la participación ciudadana que generaron laboratorios ciudadanos a partir del aprendizaje colectivo. En 2021 MediaLab volvió a cambiar de espacio y de nombre, en un movimiento no exento de polémica (Fanjul, 2021), y pasó a ubicarse en el espacio de Matadero Madrid con el nombre de [Matadero Medialab](#).

A pesar de que la gobernanza es municipal, hecho que ha provocado una gran inestabilidad y presión ligadas a intereses partidistas, lo incluimos excepcionalmente en este texto por el fuerte compromiso del equipo de trabajo, por el uso de la tecnología como medio para el empoderamiento ciudadano, y por la participación activa en cultura, que motiva un debate crítico, provoca y consigue la implicación de una amplia comunidad de profesionales y ciudadanía comprometidos con el centro, el funcionamiento y la programación.

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

2.4. ¿Son los espacios autogestionados garantes de lo común, o se plantean únicamente como una vía de supervivencia de sus miembros?

El término *bien común* se ha usado de maneras muy diversas y escapa a una definición única. No obstante, la mayoría de las definiciones se pueden agrupar en dos familias: sustantivas y de procedimiento. Según las definiciones sustantivas, el bien común es aquello compartido y beneficioso para la mayoría de los miembros de una comunidad. En cambio, las definiciones relacionadas con los procedimientos formulan que el bien común es el resultado de todo aquello conseguido mediante la participación colectiva y la formación de una voluntad o deseo compartidos.

Si nos enfocamos en los espacios formados por colectivos de artistas y agentes culturales, podemos establecer dos categorías:

- Los **espacios de titularidad privada**, autogestionados y profesionalizadores, es decir, aquellos proyectos orientados principalmente a la profesionalización de sus miembros. El hecho común se entiende como eje de su comunidad y, por lo tanto, es una estrategia lícita de supervivencia. Los integrantes comparten espacios, se dan apoyo mutuo y pueden mancomunar algún tipo de servicio, pero no tienen por qué plantearse como garantes de lo común, aunque su ideario lo defienda y establezcan programas de acción comunitaria.
- Los **espacios de titularidad pública**, es decir, espacios y recursos gestionados de manera participativa por la comunidad a través de la cesión de patrimonio público. Es lo que se llama *bienes comunes urbanos*. Aquí sí que tiene que haber la predisposición por parte del colectivo de artistas de ir más allá de la supervivencia de sus miembros y garantizar que otros agentes puedan acceder al espacio y, a la vez, generar programas públicos a los que tenga acceso la ciudadanía y otros colectivos de artistas y actores culturales.

Los centros sociales son los que en principio tienen más clara la defensa del hecho público que se convierte en aquello común a causa de la diversidad de sus miembros, la mixtura de intereses, y el hecho de que no están centrados en la profesionalización, sino que aspiran a crear comunidades de apoyo y aprendizaje compartido. En estos casos, el ADN de las propuestas es voluntario, con una fuerte carga de actitud política y de creencia en la transformación social, por eso pueden convertirse en espacios e iniciativas garantes de lo común.

3. Profesionalización

3.1. ¡La enhorabuena! Ya tienes el título, ¿y ahora qué?

3.1.1. Introducción

En este apartado queremos tratar de manera bastante directa las condiciones de profesionalización, el sector de las artes visuales según las condiciones materiales de las que se dispone, y la línea profesional elegida. También abordaremos el funcionamiento de los circuitos autogestionados, el cuidado y la defensa de los derechos laborales de los profesionales, y las posibilidades de acceso a financiación.

Como ya hemos comentado, en la práctica artística la profesionalización depende de muchos factores. Empezaremos a reflexionar sobre este proceso planteando un par de preguntas clave:

- ¿Dispones de apoyo económico familiar (herencia, patrimonio, rentas) o relaciones (contactos en el mundo artístico), que te permitan disfrutar de tiempo para relacionarte, trabajar siempre que quieras en tus proyectos y establecerte dentro de los estrechos circuitos galerísticos y museísticos?
- ¿En cuál de estas salidas profesionales quieres especializarte (*):
 - a. creación artística (artista en todas las técnicas y medios creativos);
 - b. creación en el ámbito audiovisual y de las nuevas tecnologías;
 - c. experto cultural, asesor artístico y dirección artística;
 - d. profesor (docencia y educación artística no universitaria);
 - e. otras profesiones artísticas especializadas?

Si la respuesta a la primera pregunta es **Sí**, es decir, si tienes las necesidades básicas (vivienda, estudio, alimentación, suministros...) cubiertas por un patrimonio previo y dispones de contactos en el mundo del arte, te damos la enhorabuena. Seguramente solo dependerá de tu decisión y perseverancia a qué salida profesional quieres enfocar tu práctica en el mundo del arte.

Si la respuesta a la primera pregunta es **No**, es decir, no tienes patrimonio ni puedes vivir de rentas, y tampoco tienes relaciones o contactos en el mundo del arte, esto te dificulta dedicarte únicamente a la salida (a). Para vivir exclusivamente de tu creación artística, es importante tener un colchón económico para subsistir mientras haces el trabajo de estudio que implica procesos de investigación, de creación y producción de la obra, antes de que se materialicen las posibles ventas o encargos. Y, por otro lado, los contactos son muy importantes en un sector en el que las relaciones interpersonales otorgan reconocimientos y abren puertas que de otra manera estarían cerradas.

Además, también hay la posibilidad de recuperar la dimensión del oficio y encaminarte hacia un proyecto de artes aplicadas (cerámica, grabado, etc.), ganar premios o becas, instalarte en el circuito infinito de residencias, o montar un proyecto autogestionado, a pesar de que esta última opción te quitará espacio y tiempo para dedicarte a tu creación y también tendrá un coste económico.

Si eliges la opción (b) se abren muchas posibilidades, puesto que el sector audiovisual y de las nuevas tecnologías es una de las industrias más potentes y con más proyección. Dentro de las opciones (a)+(b), se puede derivar hacia un perfil de creador con una especificidad técnica, como es el mundo de la ilustración, la animación, el sector de los videojuegos o los NFT (*non-fungible token*) que están provocando ganancias millonarias (Pérez Colomé, 2022).

La salida (c) depende en sí misma de la pericia que consigas en el ejercicio de tu práctica artística. Por lo tanto, te conviene acumular experiencia, conocer el entorno de tu sector, cultivar el interés por las políticas culturales, y seguir de cerca o practicar el oficio de la curaduría. Si quieres dedicarte a la dirección artística, te convendrá estudiar cómo se despliega la gestión cultural, el control de presupuestos y los procesos administrativos, además de tener conocimientos de lenguas extranjeras.

Según el estudio ya mencionado *La actividad económica de los/las artistas en España*:

“El 63,8 % de los y las artistas declara que sus ingresos por actividades artísticas suponen entre el 0 % y el 20 % de sus ingresos totales, es decir, no pueden mantenerse económicamente solo de su actividad como artista. Si sumamos a este grupo el otro 10 % de artistas que manifiestan que estos ingresos suponen entre un 20 % y un 40 %, nos encontramos con un 73,8 % de artistas que no pueden subsistir económicamente solo con esta actividad. Esto deja un 26,2 % para quienes los ingresos por actividades artísticas representan más del 40 % de sus ingresos totales, lo que supone que estas actividades son fundamentales para su mantenimiento económico. Sin embargo, la

mayor parte de este último grupo, un 14,8 % de los artistas encuestados, declara mantenerse exclusivamente o casi exclusivamente de su actividad como creadoras».

De los datos que recoge la *Cartografia d'artistes visuals. Catalunya 2017*, impulsada por la Generalitat de Catalunya a petición de la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (de Diego y Boldú, 2017), se desprende que solo un 34 % de los artistas visuales se pueden dedicar con exclusividad a la producción artística, mientras que un 66 % la compaginan con otra actividad profesional. El 39 % se dedican a la opción (d), es decir, a la docencia regular, y un 22 %, a la docencia ocasional. Hay otros artistas que compaginan su producción artística con trabajos de diseño gráfico, montaje de exposiciones, mediación, gestión cultural, comunicación cultural, traducción y tareas editoriales, que podríamos incluir en el apartado (e).

Sin duda, hay más opciones de las que recogemos aquí. Hay personas que ante la dificultad prefieren combinar la práctica artística con trabajos que no tienen nada que ver, mientras que otros valoran que las tareas complementarias tengan relación. Así, es muy común encontrar binomios como artista-educador, artista-mediador, artista-gestor, artista-curador... La cuestión es que no hay una única fórmula adecuada. Si tienes que trabajar para vivir, cómo compagines tu práctica artística es una decisión personal e intransferible.

3. Profesionalización

3.1. ¡La enhorabuena! Ya tienes el título, ¿y ahora qué?

3.1.2. Circuitos autogestionados

¿Inciden los proyectos y espacios autogestionados en la profesionalización? ¿Hay un circuito autogestionado consolidado que tenga suficiente fuerza para generar nuevas posibilidades de trabajo para los artistas de su entorno? ¿Incluyen un territorio donde no tienen efecto las políticas culturales de las instituciones públicas?

Los espacios autogestionados generan circuitos que dan visibilidad y apoyo a proyectos que *a priori* no tendrían oportunidades en el mercado privado o en el marco establecido por las instituciones públicas culturales. Muchos de estos espacios crean redes formales e informales con una fuerte complicitad surgida de los obstáculos comunes que han tenido que superar para salir adelante. Además de la visibilización, se crean relaciones y oportunidades que nos pueden hacer crecer como personas y como profesionales. A pesar de que acompañan en la incertidumbre del trabajo creativo, pero son inestables en el tiempo, puesto que la continuidad depende de muchas variables.

Una de las primeras variables es cómo nos situamos en estos espacios, qué esperamos, qué opciones elegimos, como artistas involucrados en su funcionamiento, o como artistas participantes en los programas que lleven a cabo. Si la decisión se enmarca en el primer supuesto y nace de la voluntad de formalizar una carrera artística y vivir del trabajo realizado en este espacio, ¿cómo se tiene que abordar la comercialización de los productos o proyectos artísticos? Aquí hay una pequeña contradicción, puesto que generar estas oportunidades implica tiempo, dedicación y compromiso con la comunidad que ha promovido el espacio. Si es una acción centrada en el voluntarismo, el tiempo dedicado vendrá condicionado por las aportaciones de tiempo y la inversión de las capacidades de cada uno de los miembros y sus circunstancias personales. Si se liberan personas remuneradas con la capacidad para crear estructuras que mantengan con fluidez los proyectos, puede consolidarse. Pero quizás una fórmula más efectiva consistiría en facilitar un relevo a los equipos de estos espacios autogestionados que garantizara un equilibrio en el tiempo dedicado al espacio en cuestión y al mismo trabajo artístico, para evitar fricciones.

Como ya hemos visto, desarrollar producciones artísticas que prevén la posibilidad de recibir una remuneración económica no es un problema específico de los espacios autogestionados, sino que es una problemática habitual dentro del campo del arte.

A pesar de la inestabilidad, producir en estos espacios es una manera de tomar conciencia de que no estamos solos. Son bancos de pruebas que conducen a crear otras iniciativas y a repensar el rol de los artistas dentro de las comunidades en las que conviven.

3. Profesionalización

3.2. ¿Quién te valida? ¿Quién te cuida? ¿Nos cuidamos nosotros? La tarea de las asociaciones profesionales en defensa de las buenas prácticas y de los derechos del colectivo artístico

3.2.1. Introducción

La regulación sectorial de los convenios colectivos pactados entre los trabajadores y la parte empresarial garantiza la protección de los trabajadores de cualquier ámbito laboral. Este sistema regula las condiciones en las que se establecen los contratos de trabajo. Además, la Ley Orgánica de libertad sindical ([LOLS \(*\)](#)) fija los requisitos para acceder a un sistema de representatividad, es decir, para crear un sindicato que pacte los convenios colectivos. También establece que los candidatos a representantes sindicales tienen que tener una antigüedad mínima de seis meses dentro de la empresa.

Ahora bien, estas regulaciones del mundo laboral en general no se pueden aplicar al sector del arte porque no es frecuente que haya una relación contractual entre el artista y una empresa, y si la hay, es insólito que sea lo bastante continuada para poder lograr una representación sindical que vele por los derechos laborales de los artistas y creadores por cuenta ajena. Esta carencia de representatividad sindical u organizativa del sector para negociar convenios colectivos sectoriales hace que haya que organizarse bajo el paraguas de asociaciones sin ánimo de lucro, como forma de gobernanza elegida por la totalidad de las asociaciones profesionales del sector cultural.

Las asociaciones de artistas visuales y plásticos del [Estado español \(*\)](#) actúan con vocación sindical como interlocutoras de los varios niveles de la Administración pública (estatal, autonómico y municipal) para conseguir mejoras en los presupuestos destinados a la creación contemporánea, mejorar los formatos y los protocolos de ayudas y subvenciones y velar por que en las adquisiciones de obra de los museos nacionales se tenga en cuenta en todo el tejido artístico. Así mismo, también se cuidan que se apliquen las buenas prácticas consensuadas con el sector.

La demanda del Estatuto del Artista es la oportunidad clave para las asociaciones profesionales para compensar el perjuicio que se crea con imposibilidad de aplicar la LOLS. El Estatuto será determinante para conseguir las mejoras necesarias en materia de fiscalidad, protección laboral, seguridad social y contratación, tanto para artistas y creadores por cuenta ajena como para los adscritos al régimen especial de trabajadores autónomos (RETA).

Para describir con más detalle la tarea de estas asociaciones profesionales, presentaremos el caso de la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC).

3. Profesionalización

3.2. ¿Quién te valida? ¿Quién te cuida? ¿Nos cuidamos nosotros? La tarea de las asociaciones profesionales en defensa de las buenas prácticas y de los derechos del colectivo artístico

3.2.2. La Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC)

La Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya (PAAC), es una entidad sin ánimo de lucro constituida en 2016 como heredera de la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC) (1980-2015). Es una asociación que reúne principalmente artistas visuales y profesionales de las artes en directo, pero también otros profesionales del sector de las artes que la apoyan. La Plataforma se presenta como un aglutinador del colectivo artístico dentro del sector.

La finalidad de la PAAC es representar, acompañar y asesorar sus miembros en el ejercicio de la profesión, así como luchar por el necesario cambio social y legislativo para favorecer el reconocimiento profesional y la mejora de los derechos laborales de los artistas. Además, impulsa acciones que ponen el arte en el centro del debate público, partiendo de la convicción que el artista contemporáneo tiene un compromiso con el mundo que lo rodea y que el arte es una herramienta imprescindible para la comprensión y la expresión del mundo actual. Por otro lado, la asociación lleva a cabo una tarea de interlocución e intermediación entre artistas e instituciones, facilitando asesoramiento jurídico y fiscal, así como un programa de formación continuada a las personas socias.

Trabaja de acuerdo con cuatro grandes ejes:

- **Condición profesional.** Hace referencia al ámbito de la gestión ordinaria que tienen que afrontar los artistas en las materias legislativas, jurídicas, impositivas y contables que condicionan su situación legal.
- **Servicios a la comunidad artística.** Incluye los vínculos entre diferentes agentes del sector que crean comunidad y redes de cooperación territoriales, así como formación permanente y específica.
- **Representatividad política.** Implica articular la representación política colectiva ante las instituciones y administraciones para incidir en la mejora de las condiciones y el entorno en el que se desarrollan las prácticas.
- **Sostenibilidad de la estructura asociativa.** A partir de la experiencia acumulada, se procura facilitar la implicación de los miembros de la junta y de la asamblea, mejorando la comunicación y la gestión sostenible de la plataforma.

De estos ejes se derivan una serie de objetivos específicos compartidos que se inscriben en el cumplimiento de las buenas prácticas profesionales, así como la promoción de las políticas de igualdad y de inclusión.

1) La condición profesional

- Mejorar y ampliar las herramientas de profesionalización y otros recursos al alcance de los artistas en diferentes puntos de su trayectoria.
- Articular las necesidades y demandas profesionales de los artistas visuales en relación con las nuevas herramientas y recursos.
- Mejorar el asesoramiento y la información sobre las condiciones en las que los artistas desarrollan su práctica artística, así como sobre los derechos laborales y buenas prácticas, y ofrecer formación continuada en contenidos de carácter jurídico y legislativo.

2) Servicios a la comunidad artística

- Defender al artista en situaciones de indefensión.
- Continuar y ampliar el servicio de cursos de formación permanente y específicos.
- Crear y potenciar los vínculos entre comunidades de artistas y creación de redes de cooperación en el territorio nacional e internacional.
- Facilitar y potenciar espacios de reflexión y pensamiento para el desarrollo de ideas y proyectos en cada uno de los ámbitos o ejes para poder detectar nuevas estrategias y acciones. Fomentar reuniones periódicas y encuentros puntuales con otros profesionales del sector para articular un buzón de demandas.

- Elaborar unas bases de retribución mínimas que guíen y orienten a los artistas en la adecuada retribución económica por diferentes conceptos y servicios, tal como se está llevando a cabo en Europa (*).

3) Representatividad colectiva e interlocución política

- Defender intereses gremiales ante instituciones y administraciones poniendo sobre la mesa una agenda propia de prioridades.
- Seguir la agenda política de manera propositiva para favorecer políticas culturales que tengan incidencia en líneas de actuación coherentes a largo plazo.
- Fortalecer los vínculos entre diferentes agentes del sector y crear redes de cooperación. Articular vínculos y relaciones más estrechas con otras asociaciones de artistas del Estado para compartir investigaciones, diagnósticos y recursos. Mantener y aumentar la presencia y colaboración con la federación UNIÓN AC, herramienta imprescindible para poder seguir de cerca los adelantos en materia del Estatuto del Artista.
- Colectivizar la problemática de la fragilidad estructural del sector de las artes y derivarla hacia la profesionalización sistémica de los artistas.

4) Sostenibilidad de la estructura asociativa

- Mejorar la participación en la toma de decisiones.
- Ampliar el número de asociados que apoyan a la plataforma.
- Racionalizar el trabajo voluntario en la organización.

La PAAC tiene un carácter propositivo y procura plantear acciones para la comunidad artística que museos, instituciones culturales y fundaciones puedan poner en marcha con su impulso. Los diversos programas de colaboración se preparan conjuntamente con las organizaciones e instituciones y tienen como objetivo enlazar las líneas de investigación de la misma institución con el trabajo de los artistas seleccionados para profundizar en las líneas de investigación de ambos actores.

Otra peculiaridad es que considera que los problemas del sector del arte son básicamente los mismos problemas de la sociedad en general; se suman a las reivindicaciones de carácter estructural protagonizadas por la sociedad civil. En este sentido, lucha por el Estatuto del Artista, pero a la vez defiende la renta básica universal como mejor política cultural posible.

3. Profesionalización

3.3. *Danzad, danzad, malditos*. Convocatorias de investigación artística, becas, premios, concursos, residencias

Según el reciente estudio *Rebuilding Europe. The Cultural and Creative Economy Before and After the COVID-19 Crisis* (EY Consulting, 2021), la crisis de la Covid-19 ha tenido un impacto negativo sin precedentes en el ecosistema cultural, con una media de pérdida de ingresos del 31 % y picos de hasta el 90 % en algunos subsectores. El estudio también remarca que las medidas adoptadas independientemente para cada país de la UE han incrementado las desigualdades y crearán impedimentos adicionales para que los artistas y trabajadores culturales europeos colaboren, coproduzcan y se internacionalicen.

También recuerda que el trabajo artístico no es solo un producto o un objeto, sino un proceso que consume mucho tiempo y no siempre es inmediatamente visible/tangible.

La diversidad de perfiles y agentes en el sector dibuja líneas de tensión de una gran complejidad. La Covid-19 ha afectado de manera muy diferente a las instituciones públicas, industrias culturales, proyectos de asociaciones sin ánimo de lucro y cooperativas, trabajadores con contratos temporales, externalizados, falsos autónomos, artistas independientes o colectivos de artistas. Los artistas se han acostumbrado a estar fuera del sistema laboral y a la falta de contratos.

En España el sector artístico tiene una gran dependencia de las ayudas públicas, y la interacción y la profesionalización ligada al mercado del arte se basa en la competitividad. No solo hay que conocer y convencer a los galeristas y críticos del propio valor, sino que las oportunidades a las que se puede acceder también se basan en la premisa de concurrencia competitiva a la que pueden acceder tanto estudiantes acabados de licenciar como personas autodidactas o profesionales que ya están ejerciendo.

El mercado ofrece estabilidad solo en contadas ocasiones a los artistas que han superado las grandes dificultades que supone mantenerse en este circuito. Según los últimos datos de la Asociación de Artistas Visuales de Madrid (2022), teniendo en cuenta que tan solo hay 494 galerías en el mercado primario, se desprende que solo el 20,58 % de los artistas tienen posibilidad de exponer regularmente. Esto si nos ajustamos a los 24.000 artistas que en algún momento han sido dados de alta, puesto que si tenemos en cuenta el número real de artistas, el porcentaje es mucho más pequeño. Además, en la mayoría de los casos, el artista no solo asume los gastos de producción, sino que también paga transporte, seguros, enmarcados, etc. Algunas galerías organizan o forman parte de acontecimientos anuales o bianuales dedicados a la compraventa de obra, pero raramente ofrecen becas o premios que vayan más allá de un reconocimiento.

Como decíamos al inicio de este texto, esta falta de oportunidades para la difusión y exhibición de la obra empuja a los artistas a tomar la iniciativa y desarrollar proyectos propios para apoyar a sus producciones. En estos espacios se procura impulsar buenas prácticas aplicando pagos de honorarios en concepto de exhibición y apoyo a la producción, a pesar de que falta un estudio que publique las tarifas que aplican las iniciativas autogestionadas frente a las entidades públicas y la empresa privada. Probablemente tendríamos alguna sorpresa en cuanto a la relación entre el coste de la estructura y el de la actividad que se lleva a cabo.

Otra vía de profesionalización a destacar en los últimos años es el circuito de programas de residencias, que se ha convertido en una parte importante del ecosistema del arte contemporáneo. Estos programas de residencias pueden ser promovidos por instituciones públicas, agentes privados y autogestionados. La plataforma [ResArtis](#) actualmente engloba 550 residencias de setenta y cinco países del mundo. La plataforma Art Motile, ya desaparecida, registraba en 2016 unas sesenta residencias en el Estado español.

Esta proliferación de residencias se debe en parte al hecho de que no se necesita una gran infraestructura. Por ejemplo, hay muchas iniciativas privadas y autogestionadas que se desarrollan en el ámbito doméstico. Así pasa con muchas de las propuestas de residencias en el ámbito urbano y sobre todo rural, que solo necesitan un alojamiento y un espacio para trabajar; la mayoría de las veces consta de una mesa, una silla y una buena conexión a internet. Pero si realmente tiene que tener utilidad para el artista, una residencia tiene que fomentar el contacto con otros agentes del territorio y ofrecer una plataforma que dé visibilidad al proyecto que se está desarrollando.

Como señala la curadora y agente cultural chilena Andrea Pacheco, esta es la parte más importante a la hora de valorar un programa de residencias artísticas:

“«Los programas de residencias no solo ofrecen a un artista la oportunidad de producir obra o realizar una investigación, nutriéndose de un nuevo contexto. Estas iniciativas potencian el *networking* entre los residentes y otros artistas, curadores y agentes del nuevo contexto en el que se insertan temporalmente. Quizás esto es lo más importante de una experiencia de este tipo. Por eso los espacios que ofrecen programas de residencias necesitan incrementar constantemente las relaciones con otros agentes»».

Art Motile (2015)

Actualmente, hay un relanzamiento de propuestas de residencias virtuales, no solo dedicadas a artistas digitales o a la exposición virtual de las obras, sino como programas de apoyo para que los artistas puedan desplegar sus proyectos. También se está recogiendo la demanda de familias monoparentales para poder optar a las residencias acompañadas de niños, puesto que ir de residencia en residencia es incompatible con las responsabilidades familiares, una realidad que afecta sobre todo a las mujeres-madres artistas.

Las ayudas y el apoyo a la investigación artística han aumentado considerablemente los últimos años. De hecho, las becas de investigación inciden directamente en los creadores, puesto que no se necesita ninguna estructura ajena al artista para llevarlas a cabo. En España hay una desigualdad creciente en las aportaciones a la investigación artística por parte de las programaciones públicas de las comunidades autónomas. Esto se debe, entre otros motivos, a que los ámbitos administrativos de Cultura y Educación no han sido capaces de establecer pactos de estado que superen las políticas y los intereses partidistas.

Los espacios autogestionados también ofrecen becas de investigación y ayudas a la producción, pero no llegan a las cantidades económicas ni al número de artistas que ofrece la Administración pública (Europa creativa, gobierno central, gobiernos autonómicos, ayuntamientos y diputaciones). En las iniciativas del tercer sector que se basan en la autogestión, a veces la ayuda a la investigación y a la producción es una aportación en especie, una beca para obtener un lugar para trabajar, acceso en un *hardware* virtual o físico, etc.

En cuanto a los premios y los concursos, las instituciones públicas suelen convocar premios de reconocimiento a una trayectoria artística (*), mientras que a menudo las fundaciones bancarias y las empresas son las que ofrecen una dotación económica más importante. Pero también hay que mencionar fundaciones más pequeñas como la Fundación AAVC, que gestiona el FC Hangar y que ofrecen ayudas directas a creadores. U otros como la Fundación Daniel & Nina Carasso que financia prácticas colaborativas a través de la línea Arte Ciudadano. También podemos destacar La Escocesa, que, con su Proyecto Co-, convirtió la fábrica en un centro de investigación artística para afrontar la crisis provocada por la Covid-19 y proponer soluciones.

3. Profesionalización

3.4. Posibilidades de autofinanciación para la producción artística. Plataformas de financiación colectiva

Ya hemos visto al principio del apartado la importancia de disponer de patrimonio personal para autofinanciarse y dedicar tiempo a convertirse en un profesional del mundo del arte. También hemos apuntado que, si no se dispone de este patrimonio personal, lo más seguro es que se tenga que combinar la práctica artística con otros trabajos, vinculados al sector de las artes visuales o no (a pesar de que esta combinación de diferentes perfiles también puede ser una opción elegida de forma deliberada). En este apartado veremos qué posibilidades de financiación hay para la producción artística, además de las descritas en el apartado anterior.

Una de las estrategias para posibilitar producciones artísticas son las plataformas de micromecenazgo, una forma de cooperación colectiva que se basa en las posibilidades que ofrece internet para visibilizar propuestas y hacer llegar recursos con un bajo coste de comunicación, a través de las redes sociales y de las plataformas ideadas para hacer estas campañas. Las que son más apropiadas para proyectos artísticos y culturales son:

- [Fundación Goteo](#) es quizás la más conocida. Además del micromecenazgo habitual en estas plataformas, dispone de diferentes canales de financiación, entre los cuales destacaríamos FIC&Goteo, proyecto de financiación colectiva con el apoyo institucional del ICUB, destinado a residentes de Fabra y Coats –Fábrica de Creación y Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona. También META 2021 Propulsemos la cultura!, una iniciativa de la Fundación Goteo y la Diputación Foral de Gipuzkoa para la financiación colectiva de proyectos culturales en Guipúzcoa con apoyo y cofinanciación de la Diputación.
- [Kickstarter](#) es un espacio donde los creadores comparten nuevas perspectivas sobre el trabajo creativo con las comunidades que se crearán para financiarlas.
- [Verkami](#) surge como plataforma de microfinanciación para proyectos culturales y creativos.
- [Crowdsupply](#) está especializado en proyectos vinculados a la tecnología.
- [Aixeta](#) se diferencia del resto porque no financia proyectos, sino que es una plataforma de micromecenazgo continuo que conecta creadores con los seguidores que se hayan suscrito. Las suscripciones son muy accesibles, pero pueden servir como financiación estable en el tiempo y no dependen de un proyecto en concreto.
- [Patreon](#) funciona de manera similar en el ámbito internacional.

Ir a los bancos a pedir créditos para proyectos artísticos no es muy buena idea si no se tiene capacidad de ahorro y estabilidad financiera para devolver el préstamo. Aun así, empieza a haber sistemas colaborativos cooperativistas que prestan dinero y que no se rigen por las regulaciones financieras de los bancos y las cajas de ahorro. Un ejemplo es [Coop 57](#), cooperativa que toma las decisiones sobre qué préstamos se conceden de manera asamblearia. Entendido como instrumento financiero ético y solidario, trabaja en red con otras entidades enmarcadas dentro del movimiento de las finanzas éticas.

4. A manera de conclusión

4.1. Las artes en el marco del trabajo y los derechos laborales

Concluiremos con una reflexión sobre cómo se podrían mejorar las condiciones de los profesionales del mundo del arte según dos marcos de conceptualización: el del trabajo y los derechos laborales, y el de la comunidad y el bien común.

Si consideramos las artes visuales dentro del marco de trabajo, toman protagonismo debates como la lucha por conseguir el Estatuto del Artista, el marco legal que los colectivos de artistas reclaman desde los años setenta para tener una regulación adaptada a las condiciones propias del sector y que, por lo tanto, ayude a la profesionalización de artistas y creadores. Entendemos aquí como artista y creador toda persona que crea o que participa en la creación, recreación, difusión o interpretación de obras de arte, que considera su tarea artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye a desarrollar el arte y la cultura y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación (*).

Conseguir su aplicación es crucial para mejorar las salidas profesionales, porque implica cambios en materia de fiscalidad, protección laboral, seguridad social y contratación, tanto para artistas y creadores por cuenta ajena como para los adscritos al régimen especial de trabajadores autónomos (RETA). Desde el foco de la Seguridad Social, los artistas y creadores visuales están obligados a afiliarse al RETA, pero este sistema no tiene en cuenta la irregularidad de los ingresos, los procesos de investigación y creación antes de la producción ni guarda proporcionalidad con los ingresos que un artista obtiene a lo largo de un año.

Por lo tanto, el Estatuto del Artista enfatiza que se tenga en cuenta la discontinuidad y que el importe a pagar mensualmente esté relacionado con los ingresos anuales. Los artistas visuales se ven obligados a darse de alta y de baja de autónomos como práctica habitual para hacer coincidir sus periodos de cotización con los de obtención de ingresos, puesto que, durante la fase de investigación, de creación o de producción no hay ingresos que les permitan hacer frente a la cotización. Esta es una de las partes más complicadas de resolver, y no queda claro que la aplicación del Estatuto lo pueda hacer. ¿Cómo se puede cuantificar el tiempo de trabajo en el estudio si no hay un encargo finalista? *A priori*, parece más factible regular el trabajo que se hace en el estudio en relación con encargos o contratos con instituciones publicoprivadas.

En términos de fiscalidad, la arbitrariedad en la definición de *obra de arte*, el surgimiento de nuevas disciplinas artísticas desarrolladas con las nuevas tecnologías también genera complicaciones. En cuanto a la venta de obra, el IVA varía si la venta directa la hace el artista o un tercero, con el consecuente encarecimiento de la obra y perjuicio que supone para la persona interesada en la adquisición del objeto artístico. En cuanto al pago del IRPF, en España el artista se equipara a un profesional liberal sin tener en cuenta las particularidades de la profesión como, por ejemplo, la discontinuidad y la precariedad. Aunque eventualmente se puedan tener ingresos de un importe elevado, siempre van precedidos de un tiempo largo de investigación y de gasto en el proceso de creación.

El Estatuto del Artista recoge propuestas para adecuar esta fiscalidad a la realidad que viven los artistas. También quiere conseguir la regularización de las relaciones profesionales por medio de contratos escritos que garanticen una seguridad jurídica al creador. Por otro lado, propone que toda adquisición, cesión o depósito de una obra, así como la protección de los derechos de autor, tenga que formalizarse por escrito remitiéndose a la Ley de propiedad intelectual (LPI), de forma que se recojan los elementos esenciales del contrato de obras y los principios de obligado cumplimiento entre las partes.

Si queréis ampliar con más detalle todos los cambios que supondrá la aplicación del Estatuto del Artista, os recomendamos la lectura de dos documentos:

- *36 propuestas para mejorar la condición profesional en el mundo de la Cultura* (Consell Nacional de la Cultura i les Arts, 2014)
- *Informe de la subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista* (Congreso de los Diputados, 2018)

4. A manera de conclusión

4.2. Las artes en el marco de la comunidad y el bien común

Si consideramos que el artista forma parte de una comunidad donde hay que redistribuir lo común, entran en juego debates como la renta básica universal como parte esencial de las políticas culturales. Según la [Red Renta Básica](#), la renta básica universal (RBU) es un ingreso pagado por el Estado como derecho de ciudadanía a cada miembro de pleno derecho o residente de la sociedad, incluso si no quiere trabajar de manera remunerada, sin tomar en consideración si es rico o pobre o, dicho de otro modo, independientemente de lo que puedan ser las otras posibles fuentes de renta, y sin importar con quién conviva. La diferencia con otras prestaciones monetarias públicas es que su aplicación no está sujeta a la condicionalidad de una situación de pobreza, discapacidad o desocupación. «Dinero regalado», como dice Rutger Bregman (2017).

La renta básica es una idea que ya habían propuesto algunos pensadores a lo largo de la historia. Era un sueño de Tomás Moro en su libro *Utopía* de 1516, que siguieron numerosos economistas y filósofos como Thomas Paine, John Stuart Mill, H. G. Wells, George Bernard Shaw, John Kenneth Galbraith, Jan Tinbergen, Martin Luther King, Bertrand Russell, Friedrich Hayek y Milton Friedman. Incluso está recogido en el artículo 25 de la Declaración Universal de los [Derechos Humanos \(*\)](#), según el cual:

“ «Toda persona tiene derecho a un nivel de vida que asegure, para ella y su familia, la salud y el bienestar, especialmente en cuanto a alimentación, vestido, vivienda, asistencia médica y a los servicios sociales necesarios; también tiene derecho a la seguridad en caso de paro, dolencia, incapacidad, viudedad, vejez u otra carencia de medios de subsistencia independiente de su voluntad».

La aplicación de la RBU supondría un cambio en las condiciones de vida del conjunto de la ciudadanía, pero si nos centramos en el sector cultural, transformaría radicalmente las oportunidades de profesionalización, puesto que situaría a los artistas en un punto de equidad que les permitiría negociar sus condiciones de trabajo. Muchas de las personas que se dedican al mundo del arte no acostumbran a hablar de sus fuentes de ingresos, hay un misterio generalizado alrededor de esta cuestión. Hay quien siempre tiene disponibilidad para ir a trabajar al estudio, mientras que la mayoría tienen que complementar sus ingresos con otros trabajos, relacionados con la cultura o no.

La RBU igualaría las condiciones de salida y, sobre todo, de permanencia en la práctica artística. Sería también una alternativa al circuito a veces perverso de las subvenciones, así como a las condiciones de los trabajadores autónomos, y facilitaría poder producir de manera sostenible. En definitiva, la aplicación de la RBU, significaría una salida digna para el capitalismo neoliberal que actualmente dicta las normas de convivencia y de subsistencia.

Si queréis conocer con más detalle los cambios que supondría la aplicación de la RBU, os recomendamos la consulta de una web y dos manifiestos:

- [Red Renta Básica](#). Es la sección en el Estado español de la organización internacional Basic Income Earth Network.
- Manifiesto «Gente que trabaja en cultura, por una renta básica universal e incondicional» (DDAA, 2020).
- «Arte for UBI Manifiesto» (Institute of Radical Imagination, 2021).

Bibliografía

- Aramburu, N. [Nekane]. (Ed.). (2011). *Historia y situación actual de los colectivos de artistas y espacios independientes en el Estado español (1980-2010)*. <https://issuu.com/nknaram/docs/archivoscolectivos>
- Art Motile (Ed.). (2015). AIR Array. Perspectivas sobre programas de residencia para artistas. Art Motile.
- Artists' Association of Finland. (2021). *Guidelines for pricing visual artists' work*. https://www.artists.fi/sites/default/files/inline-files/2021-03/Guidelines%20for%20pricing%20visual%20artist%27s%20work_1.pdf
- Asociación de Artistas Visuales de Madrid. (2022). *La excepcionalidad en el arte. Realidad económica de los artistas visuales*. <https://avam.es/reivindicaciones-avam/>
- Badia, T. [Tere]. (1993). El hecho X. De lo alternativo a los alterespacios. *De Calor*, (1), 12-16.
- Blanco, P. [Paloma]. (2005). Prácticas colaborativas en la España de los noventa. En J. Carrillo et al. (Eds.). *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (pp. 188-205). Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, MACBA, UNIAarteypensamiento. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-2>
- Bregman, R. [Rutger]. (2017). *Utopía para realistas. Por qué hacer un mundo mejor es un sueño realizable*. Empúries.
- Centre d'Estudis de Temes Contemporanis. (2003). *Llibre blanc del tercer sector cívico-social*. Centre d'Estudis de Temes Contemporanis y Generalitat de Catalunya. https://www.tercersector.cat/sites/default/files/llibre_blanc.pdf
- Claramonte, J. [Jordi] y Rodrigo, J. [Javier]. (2008). Arte colaborativo: Política de la experiencia. *Estética y teoría del arte*. <https://jordicaramonte.blogspot.com/2008/05/arte-colaborativo-politica-de-la.html>
- Colombo, A. [Alba], y Badia, T. [Tere]. (2018). *Fàbriques de Creació. Objectius comuns i indicadors per al diagnòstic de la realitat d'acció*. Institut de Cultura de Barcelona. http://www.bcn.cat/cultura/docs/Fabriques_de_Creacio_2018.pdf
- Congreso de los Diputados. (2018, 20 de junio). Informe de la subcomisión para la elaboración de un Estatuto del Artista. *Boletín Oficial de las Cortes Generales*, (373). https://www.congreso.es/backoffice_doc/prensa/notas_prensa/61825_1536230939806.pdf
- Consell Nacional de la Cultura i les Arts. (2014). *36 propuestas para mejorar la condición profesional en el mundo de la cultura*. https://conca.gencat.cat/web/.content/arxius/publicacions/36_propostes_millora_professional/36PROPUESTAS_castell_Web.pdf
- DDAA. (2020, 30 de abril). Gente que trabaja en cultura, por una renta básica universal e incondicional. *Nativa*. <https://nativa.cat/2020/04/gent-que-treballa-en-cultura-per-una-renda-basica-universal-i-incondicional/#castella>
- Del Diego, C. [Cèlia] y Boldú, J. [Jordi]. (Dirs.). (2017). *Cartografia d'artistes visuals. Catalunya 2017*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. https://issuu.com/icec_generalitat/docs/190507_cartografia_arts_visuals_web
- EY Consulting. (2021). *Rebuilding Europe. The Cultural and Creative Economy Before and After the COVID-19 Crisis*. The European Grouping of Societies of Authors and Composers (GESAC). https://assets.ey.com/content/dam/ey-sites/ey-com/fr_fr/topics/government-and-public-sector/panorama-europeen-des-industries-culturelles-et-creatives/ey-panorama-des-icc-2021.pdf?download
- Fanjul, S. [Sergio]. (2021, 14 de febrero). El incierto futuro de MediaLab Prado, el centro cultural más innovador de Madrid. *El País*. <https://elpais.com/icon-design/creadores/2021-02-17/el-incierto-futuro-de-medialab-prado-el-centro-cultural-mas-innovador-de-madrid.html>
- Gielen, P. [Pascal]. (2015). *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Brumaria.
- Institut de Cultura de Barcelona. (2017). *Mesura de govern per impulsar les Fàbriques de Creació de Barcelona*. <https://www.barcelona.cat/barcelonacultura/ca/recomanem/mesura-govern-impuls-fabriques-creacio-barcelona>
- Institute of Radical Imagination. (2021). *Art for UBI Manifesto*. <https://instituteofradicalimagination.org/2021/01/16/art-for-ubi-manifesto-launching-campaign/>
- Lacy, S. [Suzanne]. (Ed.). (1995). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Bay Press.
- Martínez, R. [Rubén]. (2021, 13 de julio). Si la corresponsabilidad es la solución, ¿cuál es el problema? *Polièdrica*. <https://www.polièdrica.cat/es/si-la-corresponsabilidad-es-la-solucion-cual-es-el-problema/>

Marzo, J. L. [Jorge Luis]. (2016). Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980. *Kult-ur*, 3(5), 53-76. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/2/1863>

Naciones Unidas. (2003). *Handbook on Non-Profit Institutions in the System of National Accounts*. Naciones Unidas. https://unstats.un.org/unsd/publication/seriesf/seriesf_91e.pdf

Ortega, A. [Antonio]. (Ed.). (2016). *Autogestión. Prácticas DIY*. Fundació Joan Miró.

Pérez Colomé, J. (2022, 9 de enero). La artista digital Anna Carreras y el pelotazo de los NFT: «Flipo, jamás pensé que podría ganar millones con esto». *El País*. <https://elpais.com/tecnologia/2022-01-09/la-artista-digital-anna-carreras-y-el-pelotazo-de-los-nft-flipo-jamas-pense-que-podria-ganar-millones-con-esto.html>

Pérez Ibáñez, M. [Marta] y López Aparicio, I. [Isidoro]. (2016). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Fundación Antonio de Nebrija.

Ramírez Blanco, J. [Julia]. (2014). *Utopías artísticas de revuelta*. Cátedra.

Rancière, J. [Jacques]. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Yúdice, G. [George]. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.