

## Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global

Marta Pérez-Ibáñez<sup>1</sup>; Isidro López-Aparicio<sup>2</sup>

Recibido: 7 de noviembre de 2018 / Aceptado: 7 de junio de 2019

**Resumen.** Este artículo describe la actividad de las artistas españolas, partiendo de los resultados del estudio realizado por los autores a nivel nacional con datos aportados por más de 1.100 artistas, primer análisis en profundidad sobre el sector de los/las artistas plásticos y visuales en España, su actividad profesional y circunstancias económicas y laborales, su relación con los agentes del mercado del arte y la evolución histórica de las últimas décadas. Por primera vez en un estudio de estas características, se ha segmentado al colectivo de mujeres artistas, 52% del total, analizando sus circunstancias y comparándolas con los datos aportados por los hombres y con los resultados globales, y contextualizándolo dentro de la actual coyuntura económica. Así, junto a aspectos generales de la creación femenina en España y su relación con el mercado, aportamos datos inéditos sobre la precariedad y desigualdad en la que viven y trabajan las artistas españolas.

**Palabras clave:** artista; mujer; mercado del arte; precariedad; crisis económica.

### [en] Spanish women artists and their economic activity: precarious work in times of recession. Analysis and comparison from a global study

**Abstract.** This paper describes the activity of Spanish women artists, based on the results of the research carried out by the authors at a national level with data provided by more than 1,100 artists, first in-depth analysis on the sector of visual artists in Spain, about their professional activity, economic and work circumstances, relationship with the art market, and its historical evolution during the last decades. For the first time in a study of this relevance, the authors have segmented the group of women artists, 52% of the total, analyzing their circumstances and comparing them with data provided by men and with global results, and contextualizing it within the current economic circumstances. Thus, together with general aspects of female creation in Spain and its relationship with the market, we provide unwritten data on the precariousness and inequality in which Spanish women artists live and work.

**Keywords:** artist, woman, art market, precariousness, economic crisis.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. La artista y el artista, nuestro objeto de estudio. 4. Metodología. 5. Resultados. 6. Conclusiones. Referencias.

**Cómo citar:** Pérez-Ibáñez, M.; López-Aparicio, I. (2019) Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(4), 897-915.

<sup>1</sup> Investigadora independiente (España)  
E-mail: martaperezib@gmail.com

<sup>2</sup> Universidad de Granada (España)  
E-mail: isidro@go.ugr.es

## 1. Introducción

La necesidad de conocer en profundidad la actual situación económica de las/los<sup>3</sup> artistas en España, sus relaciones con el sistema y el mercado del arte, la necesaria adaptación a una habitual situación de precariedad, agravada por la actual crisis<sup>4</sup>, son razones que llevaron a los autores a desarrollar un proyecto de investigación que fue publicado en Febrero de 2017<sup>5</sup>. Los resultados de dicha investigación fueron tenidos en cuenta por la Subcomisión para la Elaboración de un Estatuto del Artista en la redacción del texto definitivo que fue aprobado por unanimidad en el Congreso de los Diputados en Junio de 2018. La presente publicación, con los resultados globales de los datos aportados 1.105 artistas encuestados, de los cuales el 52%, 569 son mujeres, supone un hito en el conocimiento del sector artístico en nuestro país, primer estudio en profundidad y primer análisis de cómo la actual coyuntura económica está afectando a nuestros creadores.

Esa investigación, de la que parte este artículo, pretende defender los derechos de los artistas, equiparlos al del resto de trabajadores y profesionales, y reconocer su importancia en el desarrollo cultural español. La segmentación de los datos recopilados por las 569 mujeres encuestadas supera cualquier estudio previo realizado en nuestro país, y arroja luz sobre detalles muy concretos de la actividad de nuestras artistas y de las diferencias respecto a los datos globales y al grupo de los hombres.

## 2. Marco teórico

Desde la fecha de la primera publicación de *Old mistresses: women, art and ideology* en 1981, obra de Rozsika Parker y Griselda Pollock, referencia fundamental en la crítica sobre arte y género, hasta su reedición en 2013 tras la muerte de Parker, muchas cosas cambiaron. El intento iniciado a principios de los setenta principalmente por Linda Nochlin<sup>6</sup> supuso la primera aproximación a la historia del arte desde un enfoque feminista, hasta entonces inexistente, y que en esta primera etapa se basó principalmente en la recuperación de nombres olvidados de mujeres que reclamaban su espacio y en la necesaria constatación del impacto negativo que el machismo

<sup>3</sup> Somos conscientes de que el lenguaje debe ser un vehículo de expresión inclusivo, igualitario y no sexista. Si bien en nuestra encuesta y en la publicación resultante utilizamos “los/las artistas” como forma de referirnos al objeto de nuestro estudio, y siempre que ha sido posible hemos usado términos genéricos, hay momentos en los que por economía de lenguaje y para permitir una narración fluida, hemos recurrido a la forma masculina, sin renunciar por ello a nuestro respeto a la igualdad entre géneros.

<sup>4</sup> Coincidimos con otras fuentes en poner el punto de corte respecto del inicio de la actual crisis económica en 2008, fecha de la caída de la financiera Lehman Brothers, si bien fuentes del ámbito anglosajón (Walter, 2015: 235) sitúan su inicio en el año anterior, 2007. Por lo que respecta a la situación en nuestro país, la Dra. Clare McAndrew en su estudio de 2012 sobre el mercado español del arte (p. 11), se refiere a los “dos años de contracción del mercado, de 2007 a 2009”. Por tanto, hacemos nuestra esa referencia y situamos en nuestro análisis el año 2008 como momento de inflexión a partir del cual cambia la situación general del mercado en España.

<sup>5</sup> La primera edición de Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017, fue seguida de una segunda revisada y ampliada, publicada por la editorial de la Universidad de Granada en 2018. Ambas referencias están recogidas en la bibliografía del presente artículo.

<sup>6</sup> El artículo “*Why have there been no great women artists?*”, publicado inicialmente como capítulo 21 del libro *Woman in sexist society: Studies in power and powerlessness*, y recogido con otros ensayos de Linda Nochlin en *Women, art and power and other essays* (2018), marca el inicio de una teoría feminista en el estudio de la mujer en el arte que ha sido continuada tanto por la autora como por las numerosas teóricas que han analizado este tema desde entonces.

institucional había provocado a lo largo de la historia al negar a aquellas artistas el lugar que merecían, relegadas a un lugar de amateurismo y práctica doméstica. En la historia del arte, el modelo masculino-occidental-blanco ha demostrado ser inadecuado, como sostiene Nochlin, no solo por motivos morales y éticos, por su carácter elitista, sino principalmente por razones intelectuales. La pregunta de Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” presupone una realidad falsa y esconde una respuesta malintencionada, dando a entender que ninguna mujer artista es capaz o digna de una grandeza al mismo nivel que un hombre. Pero no se puede hablar de un arte “femenino”, ni en los temas ni en la técnica ni en los materiales, como también expone Hustvedt (2017). El arte implica un acto consciente de libre creación, sujeto o no a convenciones, esquemas o sistemas preestablecidos, desarrollados mediante la enseñanza, el aprendizaje o la práctica individual, tanto por hombres como por mujeres. La diferencia no radica en la propia práctica artística, ni en su formación ni en su desarrollo. Como planteaba Nochlin:

The fault [...] lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles or our empty internal spaces, but in our institutions and our education—education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs and signals (Gornick & Moran, 1971: 483).<sup>7</sup>

Por su parte, Pollock y Parker plantearon un cambio de paradigma en la línea iniciada por Nochlin, expusieron una pregunta y dieron una respuesta. “En realidad, ¿importa lo que la gente vea y conozca en los museos, las galerías de arte, los libros de historia del arte, los cursos en universidades?” (Parker y Pollock, 2013: XXVII). Para ellas, en efecto importa, una cultura segregada, limitada, donde las mujeres o las minorías étnicas o sociales están marginadas, ofrece ante la sociedad una imagen parcial, irreal, mutilada de su propia identidad, en la que se ha cercenado la visión plural e integradora de una sociedad variada y singular que construimos entre todos.

En España, el discurso generalizado en el sistema del arte, a juicio de Méndez (2010), el canon que provoca una infra-representación de mujeres en las programaciones de instituciones y galerías, no se soluciona con cuotas ni con una discriminación positiva, coincidiendo así con el planteamiento de Parker y Pollock. “Las generaciones están marcadas por lo que mostramos y contamos, y por lo que no mostramos y no contamos”, manifiesta Pollock (Parker y Pollock, 2013: XXVII). La reivindicación femenina de esa visibilidad de las artistas negada durante siglos llega también a convertirse en obra de arte, como es el caso de la performance “Queridas viejas” de María Gimeno en la que, partiendo del libro “Historia del arte” de Gombrich publicado en 1950, en el que no se menciona a una sola mujer, incorpora a casi 80 mujeres artistas contextualizando su obra y biografía entre los hombres citados por el historiador (Gimeno, 2018). El uso de un cuchillo de notables dimensiones en esta performance entronca con el uso que otras muchas artistas han hecho de armas y elementos de ataque y defensa (Torrent, 2017), reforzando así no sólo un ataque al sometimiento de la obra de las artistas por el discurso machista hegemónico utilizado por Gombrich, sino una defensa de la visibilidad y reconocimiento de la artista muy propia de las prácticas feministas en nuestros días.

<sup>7</sup> La falta [...] no reside en nuestros astros, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales, sino en nuestras instituciones y nuestra educación — educación que se supone incluye todo lo que nos ocurre desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, claves y señales llenos de significados (T de la A).

El problema al analizar el lugar de la mujer en el arte trasciende la visibilidad y el reconocimiento, y entronca con las notables diferencias laborales entre el hombre y la mujer que hoy siguen siendo evidentes. Va más allá, también, de la identificación de la mujer en el contexto social (Nash, 2014 y 2012; Martínez López, 1995). A lo largo del presente artículo analizaremos y evidenciaremos cómo estas diferencias son también evidentes en el ámbito educativo, dentro del contexto de las enseñanzas de las Bellas Artes en España, donde las mujeres son mayoría a pesar de que la visibilidad de las mujeres en la práctica expositiva y en el mercado del arte sigue en desventaja respecto de la de los hombres, un hecho que también analizaremos.

Como plantea Acereda (2015), el derecho al trabajo ha dejado de ser un reconocimiento principalmente adscrito a los hombres con cargas familiares y se ha extendido a toda la sociedad por igual, correspondiéndose con una mayor implicación de la mujer en el mercado laboral. Actualmente, el empleo de la mujer ha dejado de responder a razones de estricta supervivencia para cumplir un rol de realización profesional y personal, ligado a la creación en el caso de las artistas, y una forma de mantener un determinado nivel de vida. En la economía familiar, se ha generalizado la existencia de dos fuentes de ingresos, así como es cada vez más habitual que la mujer mantenga el peso de familias monoparentales, mujeres solas con hijos a su cargo o con mayores dependientes, aunque el problema de la conciliación sigue estando asociado a las mujeres y a su situación laboral. Asimismo, la evolución de los modelos laborales femeninos en las últimas décadas, el paso de las madres trabajadoras a las hijas trabajadoras según Acereda (2015: 43 y ss.), implica también que en los grupos de edades más avanzadas podemos encontrar menor número de artistas activas, como corroboraremos posteriormente. El *opting-out* o abandono de la actividad laboral (López Puig, 215: 119 y ss.) ha marcado el trabajo de numerosas mujeres que iniciaron su actividad artística en décadas pasadas, dejándola por razones de índole familiar o económica. Otro efecto de la crisis en la economía laboral española es el aumento del trabajo a tiempo parcial. Según datos aportados por Viejo (2015: 105) a partir de informes de la Encuesta de Población Activa EPA y del Instituto Nacional de Estadística INE<sup>8</sup>, casi dos de cada tres personas con empleo a tiempo parcial es una mujer. Como vemos, las diferencias del contexto laboral femenino, también en el sector artístico nos han llevado a analizar aquellos puntos en los que la desigualdad y la brecha son más llamativas.

En general, la actual situación laboral de los trabajadores culturales presenta claros signos de precariedad (Doellgast et al, 2018; Rowan, 2017; Throsby, 2010), elementos que tanto hombres como mujeres comparten, y especialmente en el caso de los artistas plásticos y visuales (Bille, 2012; Abbing, 2002; Mitchell & Karttunen, 1992), con altos niveles de autoempleo, baja retribución, inestabilidad, poca tasa de afiliación a los sistemas de seguridad social de los distintos países. En los últimos años y debido a la crisis, deben ejercer un papel de autogestión, comunicación y promoción profesional simultaneándolo con la producción artística, aun mostrando un alto nivel de aceptación de su situación y de su identidad como artista (Zafra, 2017; Lena & Lindemann, 2014; Steiner & Schneider, 2013) y una visión positiva de su trabajo, a pesar de la precariedad. En países como España, la especial virulencia de la crisis provocó el cierre de numerosas galerías entre 2010 y 2012 (Pérez Ibáñez, 2015), con

---

<sup>8</sup> Además, los datos de la publicación del INE (2017) Mujeres y hombres en España nos han permitido comparar en detalle datos de nuestro estudio con los datos globales.

lo que la fuente de ingresos de muchos artistas procedente de la comercialización de la obra se vio seriamente perjudicada, compartiendo muchos rasgos del concepto de “precariado” que plantea Standing (2013) y el “biotopo artístico” de Pascal Gielen (2014), y especialmente en el caso de las mujeres artistas (Van den Bosch, 1998; Nash, 2014). Además, la ausencia de un reconocimiento institucional de la figura profesional del artista o de un estatuto que regule su actividad, de un censo que cuantifique a los profesionales de este sector y sus condiciones laborales, la baja afiliación a asociaciones profesionales, única estructura de protección laboral, más el deterioro general del sistema del arte, hace imprescindible un estudio que permita aventurar modos de actuación y optimización de recursos a medio y largo plazo.

El caso de las mujeres artistas en nuestro país comparte muchos de estos rasgos de precariedad, pero también de definición de su identidad profesional como artista (Apostolos-Cappadona & Ebersole, 1995; Bain, 2005; Bain, 2004; Barrios, 2010; McCall, 1978; Bartleby, 1989; Dekel, 2014; Feist, 1999). Podemos considerar que la creación artística, como otras ocupaciones relacionadas con la cultura o la educación, se consideran “profesiones feminizadas” (López Puig, 2015: 123), con mayores porcentajes de mujeres. Durante las últimas décadas, la presencia femenina en las escuelas de Bellas Artes españolas ronda el 70%<sup>9</sup>. Igualmente, según nuestro estudio, en los grupos de edad más jóvenes, la presencia de mujeres es mayoritaria (ver fig. 2), reduciéndose a medida que la edad de los artistas crece. Sin embargo, según los informes de Mujeres en las Artes Visuales MAV<sup>10</sup>, la presencia de artistas mujeres en las ferias de arte es significativamente menor. Asimismo, las artistas representadas por las galerías de arte suelen ser minoría, aunque aún no se ha hecho un estudio detallado<sup>11</sup>. También destaca el hecho de que, entre las/los trabajadores/as de las galerías españolas, también exista una suerte de “segregación vertical”, como menciona López Puig, un sector donde el trabajo de las mujeres es mayoritario, pero donde los hombres suelen ocupar los puestos de mayor responsabilidad.

En esta línea, durante el curso 2017-2018 se llevó a cabo un estudio (Rodvalho, 2018) dentro del contexto del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual organizado por las universidades Autónoma y Complutense de Madrid en el Museo Reina Sofía, cuyo objetivo era reflexionar no sólo sobre la visibilidad de las mujeres artistas en nuestro sistema del arte, sino sobre el valor económico de sus obras en el mercado en comparación con la obra de artistas hombres. Más allá de los resultados cuantitativos recogidos en este estudio, en él se llevó a cabo un exhaustivo análisis cualitativo partiendo de entrevistas con docenas de artistas españolas, además de otros/as profesionales de museos, galerías, comunicación, prensa, coleccionismo, docencia, etc. que aportaron su visión sobre esta problemática. Las conclusiones a las que su autora llegó dejaban en evidencia la desigual percepción de esta situación, en la que las artistas son mucho más conscientes de su situación de inferioridad en visibilidad y precios, mientras de galeristas, gestores de museos, incluso

<sup>9</sup> Datos extraídos del informe Datos y cifras del sistema universitario español. Curso 2015-2016, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, Madrid, 2016.

<sup>10</sup> Tanto los informes de 2018 sobre la presencia de mujeres en las distintas ferias celebradas en 2018 como el informe global de Berástegui-Sampedro y Miranda de 2017 aportan cumplida información sobre esta desigualdad.

<sup>11</sup> La artista Noelia Muriana, días antes de inaugurarse ARCOmadrid 2018, realizó un vídeo que se viralizó rápidamente, haciendo notar que, en 2017, la presencia de mujeres en ARCO había sido del 25% y rastreando la diferencia de hombres y mujeres entre los artistas representados por numerosas galerías españolas.

coleccionistas dudan de que exista dicha desigualdad y mantienen su imparcialidad a la hora de programar, exponer, adquirir, obras de artistas de ambos sexos. Una paradoja de difícil solución.

La crisis económica de 2008, el mencionado cierre de galerías y la consiguiente disminución de ingresos en los artistas asociados a ellas, afecta también de forma más negativa a las artistas españolas. La Encuesta de Población Activa EPA mostraba que, en los años previos a la crisis, la tasa de actividad femenina ha aumentado notoriamente, de un 34'5% en 1990 a un 48'9% en 2007. Sin embargo, esto ha ido acompañada claramente de precariedad, como mayor temporalidad, más empleos a tiempo parcial y peor retribuidos, categorías más bajas, segregación según ocupaciones, dobles jornadas simultaneando empleos remunerados y trabajo doméstico, etc. (Viejo, 2017: 101). Aspectos como éstos serán objeto de análisis en nuestra investigación.

### 3. La artista y el artista, nuestro objeto de estudio

Para nuestro trabajo, definir el propio concepto de artista plástico y visual permite no sólo conocer el volumen de artistas en nuestro país, sino sus demandas y necesidades y la dimensión económica de su actividad. A diferencia de otros sectores en los que los registros oficiales, las fuentes sindicales o los colegios profesionales permiten tener un censo de los trabajadores en una actividad específica, en el caso de los artistas esto no existe. Dada la dificultad para definir al artista profesional ajustándonos a la realidad del contexto, según las distintas formas de desarrollo artístico, hemos partido de los numerosos estudios que desde los años 80 analizan la actividad artística profesional. Muchos de ellos definen la figura del artista según la categorización de Frey y Pommerehne (1989) en ocho criterios, a saber, el tiempo dedicado a la actividad creativa, los ingresos obtenidos, la reputación ante el público, el reconocimiento de otros artistas, la calidad de la obra producida, la pertenencia a gremios o asociaciones profesionales, la formación artística y el auto reconocimiento como tal. Otros teóricos, como Lena y Lindemann (2014: 71-74), plantean cinco ámbitos de aproximación al concepto de “artista” que definen no tanto qué o quién es un artista, sino que lo consideran una unidad de análisis en sí misma, en su relación con el entorno y con objetivos de estudio más amplios, incluyendo el contexto social, cultural, económico y político. Dichos ámbitos son el capital humano, los censos y registros de población activa, las industrias creativas, el entorno creativo y la autolegitimación.

Conscientes de las particularidades de España en la forma de considerar la actividad de los artistas en la actual coyuntura socio-política, hemos evaluado tres factores principales para nuestra estrategia de aproximación:

- Su actividad artística, la creación, exposición y relación con el mercado,
- La relación entre dicha actividad y los ingresos percibidos, a fin de conocer qué dimensión representan en la economía de la artista,
- La vinculación con asociaciones profesionales y con el sector del arte en su conjunto.



El perfil de artista que ha participado en nuestro estudio representa plenamente la actualidad de este sector, de todas las edades y ambos sexos, desde artistas noveles hasta consagrados, desde artistas ajenos al mercado del arte hasta aquellos con una actividad expositiva y comercial continua. En el caso de las mujeres, encontraremos todas las opciones posibles, un ejemplo plural y realista de las artistas españolas de hoy.

#### 4. Metodología

La observación sistemática que hemos realizado desde dentro del sistema durante los últimos años (Grinell, 1997), el papel del artista como soporte estructural de la actividad artística en España, y la evolución sufrida durante la última década, nos ha mostrado cómo actualmente el artista adopta un nuevo rol vinculado a todos los agentes del sistema y una dimensión diferente que necesita ser analizada. Este primer contacto con la situación general debía ser avalado con datos proporcionados por los propios artistas en una encuesta, fuente fundamental de esta investigación (Yapu, 2016). Así, el enfoque multimetodológico aplicado en esta investigación nos ha permitido contrastar de forma continua con los propios artistas los datos que se iban obteniendo a lo largo de nuestro estudio, enlazando con estudios similares que se han desarrollado en países como Irlanda, Suecia, Noruega o Chile (Pérez Ibáñez, 2018: 72), en muchos casos conducentes a implementar medidas normativas que mejoren las condiciones laborales de los artistas, como en nuestro caso ha ocurrido con el recientemente aprobado Estatuto del Artista.

En España, en términos fiscales o tributarios, el concepto de artista profesional es complejo en su definición e implicaciones. Existen distintos sistemas de clasificación que engloban a los creadores, pero falta un criterio uniforme que permita delimitar al sector y analizar su actividad profesional y económica a través de estos registros, por lo que estos datos resultan relativamente útiles. Así, dada la dificultad de cuantificar la población objeto de nuestro estudio careciendo de un censo sobre el número de artistas profesionales en España, hemos contado primeramente con la literatura ya mencionada (McAndrew, 2014 y 2017; Eurostat, 2016, AAVC, 2006), más los datos aportados por los registros que engloban a los artistas por su actividad fiscal o tributaria (Agencia Tributaria, Seguridad Social, Instituto Nacional de Empleo, y también Eurostat), así como las bases de datos de las numerosas asociaciones profesionales de artistas y diversas plataformas online de artistas en activo. Todo ello nos llevó a determinar un número total de artistas plásticos y visuales profesionales y activos en España en torno a 25.000 individuos.

Para obtener los datos, tras definir las preguntas de investigación y formular las hipótesis correspondientes, se diseñó una encuesta de 42 preguntas divididas en tres grandes grupos, “Sobre el artista”, “Sobre la economía del artista” y “Sobre la relación del artista con el mercado” que fue evaluada con diferentes profesionales del sector.

Para conseguir una muestra representativa que minimizase el sesgo muestral, se optó por emitir una encuesta en formato online a través de Google Forms, método predominante actualmente según investigaciones recientes (Calegaro, Manfreda y Vehovar, 2015), que nos garantizaría versatilidad, facilidad de manejo en distintos

dispositivos, adaptabilidad a diferentes dispositivos y navegadores gracias a las mejoras de los sistemas CAWI (Computer Assisted Web Interviewing), capacidad de viralización para adecuarse al muestreo bola de nieve elegido, y principalmente el respeto del anonimato, imprescindible por la sensibilidad de los datos que se pedían. La muestra final de respuestas válidas sobre la que se basó nuestra investigación fue de 1.105 individuos. Así, según la tabla de Arkin y Colton, garantizamos un nivel de confianza del 95% con un error máximo del 3% y, por lo tanto, un alto grado de precisión.

Respecto al grado de control interno que aplicaríamos como estrategia de investigación (Castro, 2016: 79), optamos por un diseño de investigación selectivo a partir de las diferentes decisiones que se tomarían en el proceso: operación de variables, establecimiento de la muestra, condiciones y período de recolección de datos, etc. La posterior segmentación de los datos aportados por las mujeres artistas ha seguido las mismas pautas de análisis y estudio utilizados para los datos globales, teniendo en cuenta las implicaciones laborales, económicas y sociales del trabajo de la mujer en las artes, y comparándolas con los resultados aportados por los hombres.

## 5. Resultados

La proporción de sexos entre los artistas de nuestro estudio está muy equilibrada, con un 51,7% de mujeres y un 48,3% de hombres. Pero este equilibrio no se mantiene en la relación entre sexo y edad. Entre los artistas más jóvenes, las mujeres son una mayoría muy amplia: entre los artistas menores de 20 años, las mujeres suponen el 84,6% del total, y entre 21 y 30 años la cifra se sitúa en el 62,5%. Sin embargo, esta proporción va decreciendo progresivamente hasta que el tramo de edad superior a 70 años sólo encontramos el 23,8% de mujeres. La masiva incorporación femenina a las artes visuales, ese 70% de mujeres estudiantes de Bellas Artes en las últimas décadas, es directamente proporcional a la menor cantidad de mujeres artistas en edades mayores. Igualmente, en muchos otros aspectos de la actividad de hombres y mujeres artistas se pueden notar diferencias sensibles entre ambos sexos, como menor número de años cotizados a la Seguridad Social, menor nivel general de ingresos, etc., dejando constancia de los problemas que las mujeres artistas en la actualidad deben superar.



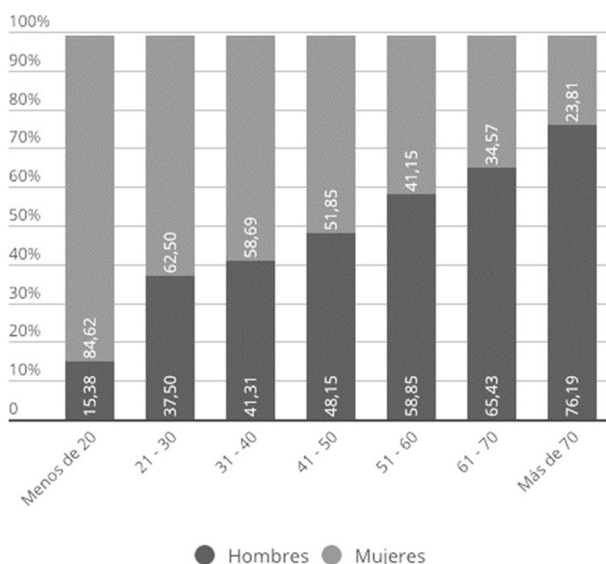


Figura 1. Relación de género y rangos de edad. Tabla de elaboración propia.

La distribución geográfica de nuestras artistas en el territorio nacional es similar a la detectada en los datos globales de nuestro estudio, con una alta concentración de creadores en Madrid (29,7%), Andalucía (14,4%) y Cataluña (10,6%), que va decreciendo en el resto de áreas geográficas, con pocas variaciones proporcionales en cuanto al sexo de los artistas participantes.

Asimismo, se incluyeron en nuestro estudio los datos de 61 artistas temporalmente afincados en otros países, un pequeño 5,4% del total de encuestados, que demostraron diferencias (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018 A: 58) en la edad, formación y procedencia respecto de los datos globales, lo que indica no sólo un cambio generacional, implica mayor movilidad en los artistas menores de 40 años y con estudios superiores, sino también el resultado de determinadas políticas de fomento de la formación en el extranjero gracias a ayudas y becas, políticas que difieren según las comunidades autónomas y que determinan el hecho de que artistas procedentes de dichas comunidades tengan más presencia exterior. Pero el dato que nos sorprendió en este punto es que, entre los artistas españoles en países extranjeros, la mayoría es femenina, el 60% del total, frente al 40% de hombres residiendo fuera de España. Al concentrar nuestro análisis en el grupo de artistas desplazados fuera de nuestro país, mientras que el dato general de mujeres en nuestro estudio las sitúa en el 51,7% del total, las artistas desplazadas al extranjero suponen el 60% del total de creadores españoles fuera de nuestro país. Si estudiamos el perfil de la artista española afincada en otros países, sorprende también el dato de la edad: el 75%, tiene menos de 40 años, un grupo de edad joven que nos habla de mujeres artistas emergentes y en el inicio de su media carrera que apuestan por desarrollar ésta fuera de España.

Además, analizando el nivel de ingresos globales de los artistas que viven fuera de España, también resulta interesante ver cómo las medias difieren respecto de los datos generales de nuestro estudio. Mientras que en el total de la encuesta, el 46,9% declara percibir ingresos por debajo de 8.000,00 € anuales, en los artistas afincados en el extranjero este dato baja al 37,3%, y el grupo de artistas con ingresos superiores

a 50.000,00 € al año sube del 1,4% al 6,8%. Parece que, sin duda, una de las razones para que nuestros artistas se afinquen en otros países es que el rendimiento de su trabajo es más alto. Según nuestro estudio, las artistas españolas que viven fuera de nuestro país muestran, en efecto, un ligeramente mayor poder adquisitivo, disminuyendo el grupo que ingresa menos de 8.000,00 € al año hasta el 42,5% y aumentando el de aquellas con ingresos por encima de 50.000,00 € hasta el 5%, lo cual es significativo, considerando que en los datos globales, el total de artistas con ingresos superiores a 50.000,00 € no llega al 1,5%.

Los datos sobre formación que los artistas de nuestro estudio aportaron indican cómo se ha consolidado la formación superior artística en los últimos años, y que la mayoría de los artistas encuestados han recibido, en muchos casos, una formación superior. La relación entre hombres y mujeres en cuanto a la formación artística sigue la misma pauta que en el resto de disciplinas, con un mayor acceso de la mujer a la formación superior, donde la franja femenina de egresadas representa el 58'5% en grados y el 56'2% en másteres. En nuestro estudio, el 72% de las mujeres encuestadas declara haber realizado estudios superiores en materia artística, frente al 53,6% de los hombres. Si extrapolamos la diferencia de género entre los artistas que estudian en el extranjero, vemos cómo la mayoría, 57,7% son hombres, frente al 42,7% de mujeres. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, entre los artistas españoles afincados en países extranjeros, la mayoría es femenina, el 6,4% del total, frente al 4,5 de hombres residiendo fuera de España.

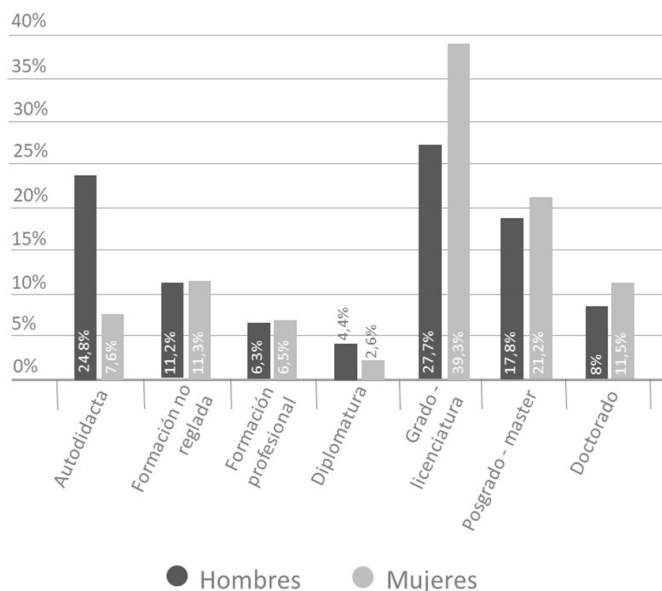


Figura 2. Nivel de estudios artísticos. Tabla de elaboración propia.

La participación en colectivos artísticos y proyectos comunes de creación también marca diferencias, aunque ligeras, que demuestran cierta mayor tendencia de las mujeres a organizarse y crear en proyectos comunes. El 72% de las mujeres está o ha estado vinculada a colectivos de cocreación, frente al 69,1% de los hombres.

La pregunta sobre la pertenencia de los artistas encuestados a asociaciones profesionales artísticas nos ha permitido reflexionar no sólo sobre el papel que éstas deben desempeñar en favor del sector, como bisagra entre los creadores y el resto de actores del sistema del arte, sino sobre cómo es apreciada por los propios artistas dicha labor, si realmente están comunicando su mensaje de apoyo y protección de los derechos de los creadores, o si este mensaje se pierde o no es percibido como tal por aquellos a quienes se debe<sup>6</sup>. En este sentido, vemos cómo la proporción entre ambos sexos es bastante paritaria, aunque el número de mujeres que nunca ha estado asociada es ligeramente superior al de los hombres.

En ambos casos, sin embargo, ese porcentaje cercano al 40% de escépticos y escépticas respecto a las asociaciones nos ha llamado la atención. Posiblemente, un estudio en mayor profundidad nos aportaría los datos necesarios para conocer cómo se entiende su labor por parte de los artistas, especialmente si se conocen los resultados de su gestión y si se aprecia cómo pueden éstas contribuir en el desarrollo de la actividad de los asociados. Existe en España una cierta falta de tradición histórica del asociacionismo profesional (Muñoz, 2016), frente a otros países en el que es mucho más común<sup>12</sup>, especialmente en el sector artístico. Este hecho, unido a la inexistencia de una estructura a nivel nacional que lo apoye y fomente, hace que el tejido de las asociaciones españolas sea débil y dependa casi exclusivamente de los propios asociados y de su gestión.

También la relación de los y las artistas de nuestro estudio con las entidades de gestión de derechos ofrece diferencias, manteniéndose en ambos casos el desapego ante dichas entidades. Mientras que el 78,8% de los hombres no está asociado, las mujeres suben al 89,5%. VEGAP sigue siendo la entidad con más aceptación entre nuestros artistas, pero también con diferencias notables: 16'5% de los asociados a VEGAP son hombres, mientras que sólo el 6,7% son mujeres. Menos de la mitad de los artistas que ponen en manos de VEGAP la gestión de sus derechos de propiedad intelectual son mujeres.

Al analizar las distintas formas de residencia de los artistas, vemos cómo en el caso de las mujeres predominan quienes viven en unidades familiares monoparentales, generalmente con familiares a su cargo, ya sean hijos o padres. También predominan las artistas que viven solas y las que comparten piso con otras personas, mientras que entre los hombres es más habitual que vivan en pareja, con o sin hijos. En cuanto al aporte de los artistas a los gastos de la unidad familiar, también destaca el hecho de que las mujeres manifiesten mayor dependencia de los ingresos de otras personas, siendo siempre minoría en el porcentaje de gastos soportados. También es una minoría la proporción de mujeres que declara tener una vivienda en propiedad, así como aquellas que manifiestan haberla podido adquirir con ingresos procedentes de la actividad artística.

Una de las cuestiones que mayor importancia para nuestro estudio, una vez contextualizados los datos generales sobre los artistas encuestados y la realidad

<sup>12</sup> El artículo de Lola L. Muñoz en la revista online Los Replicantes, titulado “Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad”, señala el descenso de los niveles de afiliados y la pérdida en los porcentajes de representación de los dos sindicatos mayoritarios en España durante los últimos años, y la gran diferencia respecto de otros países de nuestro entorno europeo. “Dinamarca, Finlandia, Suecia y Noruega tienen las tasas de afiliación más altas de la Unión Europea. Frente al 16% del caso español, un 80% de los trabajadores daneses están afiliados a un sindicato, un 74% en el caso de los finlandeses, un 78% de los suecos y un 53% de los noruegos. Y es que en los países nórdicos prima un sistema distinto al español: los acuerdos que negocian los sindicatos únicamente afectan a sus afiliados.

económica y profesional de este sector en España, era conocer los ingresos totales anuales y qué parte de ellos procede de las actividades artísticas, lo que nos aportó un contexto muy útil para el objetivo final de esta investigación.

Según los resultados globales de nuestro estudio, casi la mitad de los artistas encuestados, el 46'9% (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018 A: 74), declaró que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a 8.000,00 € al año. Esta cifra, considerada como el umbral del salario mínimo interprofesional <sup>13</sup>, resulta significativa, pues nos aporta un primer dato palmario sobre la precariedad del trabajo de los artistas en nuestro país. Sin embargo, aún más significativo nos parece el dato de los ingresos entre las artistas españolas y su relación con los ingresos percibidos por los hombres: si el 38% de hombres declara percibir menos de 8.000 € anuales, en el caso de las mujeres el porcentaje asciende hasta el 55,7%, y sólo un 4,9% declara ingresar más de 30.000,00 € al año.

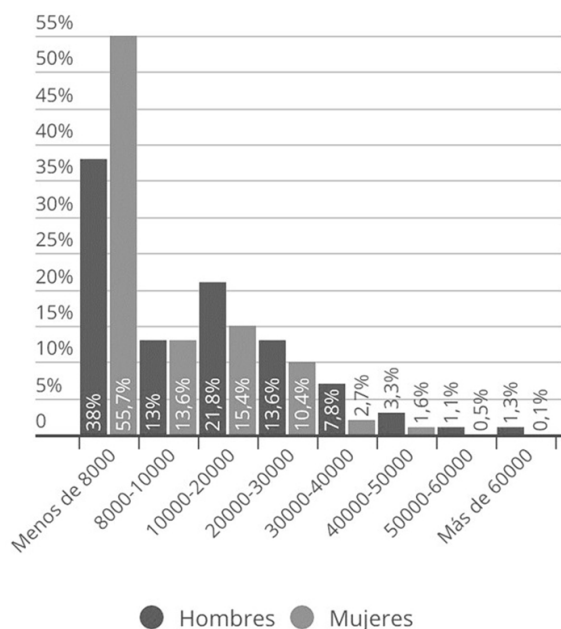


Figura 3. Nivel de ingresos anuales totales (en todas las actividades). Tabla de elaboración propia.

<sup>13</sup> El Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en el Real Decreto 1171/2015, de 29 de diciembre (B.O.E. n° 312, de 30 de diciembre de 2015), fijó el salario mínimo interprofesional para 2016, “tanto para los trabajadores fijos como para los eventuales o temporeros, así como para los empleados de hogar”, en 655,20 euros al mes, lo que aplicado a 12 meses da un total de 7.862,04 €/año. De ahí nuestra aproximación a los 8.000,00 €/año como punto de corte a partir del cual analizar el nivel de ingresos de los artistas en España. El ministerio menciona que a dicho salario se añadirán complementos salariales, incentivos a la producción y pagas extra, “sin que en ningún caso pueda considerarse una cuantía anual inferior a 9.172,80 euros”. Dado que la mayoría de los artistas encuestados, como veremos más adelante, declara trabajar como autónomo, y dado que no existe un salario mínimo interprofesional para este colectivo laboral, nuestro umbral de 8.000,00 €/año nos ha parecido la mejor aproximación al salario mínimo de otros trabajadores por cuenta ajena. Teniendo en cuenta que, según la Encuesta de Población Activa del tercer trimestre de 2016, los trabajadores por cuenta ajena en España suponían el 16'8% del total de población ocupada, el dato que aporta nuestro estudio sobre los ingresos de los artistas españoles nos parece muy significativo.

Pero es ante la pregunta sobre la proporción de ingresos procedentes de actividades artísticas dentro de los ingresos anuales de cada artista encuestado, donde nos encontramos con datos aún más interesantes para nuestro estudio. Entre los hombres, el 62,4% declara que sus ingresos por actividades artísticas suponen entre el 0 y el 20% de sus ingresos totales, es decir, no puede mantenerse económicamente sólo de su actividad como artista. Entre las mujeres, este porcentaje sube al 65,1%. Si nos centramos en artistas que se mantienen exclusivamente o casi de su actividad artística, es decir, para quienes los ingresos procedentes del arte suponen entre el 80 y el 100% de sus ingresos totales, vemos también una desigualdad entre hombres y mujeres, siendo ellos 17,9% y ellas el 11,6%. De nuevo, datos que hablan de mayor precariedad entre las mujeres artistas respecto de los hombres.

El número de años dedicados a la actividad artística es un dato que concuerda con la relación entre edad y sexo de los artistas de nuestro estudio: es altamente mayoritario el número de mujeres dedicadas a la creación desde hace menos de 15 años, igualándose el grupo de hombres y mujeres dedicados al arte entre 16 y 25 años, y decreciendo significativamente las mujeres artistas con más de 26 años de carrera artística (fig. 15). De nuevo se nos muestra una generación de jóvenes mujeres artistas altamente activas a nivel profesional.

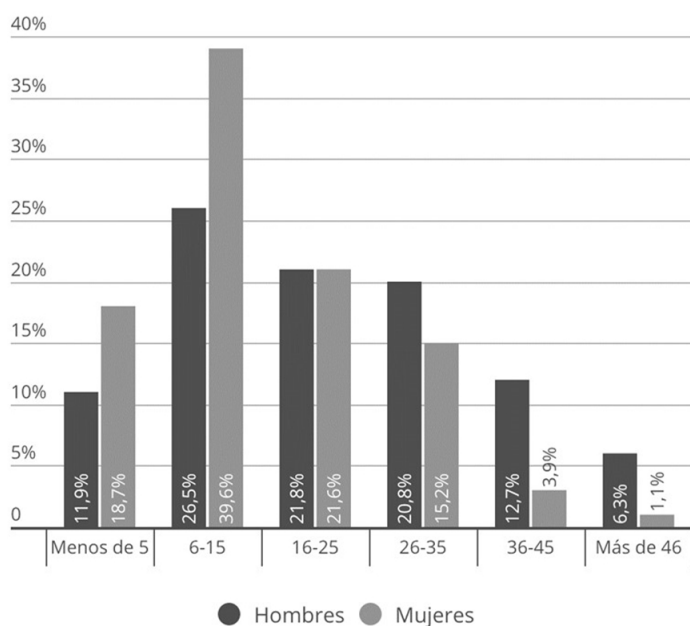


Figura 4. Número de años dedicados a la actividad artística. Tabla de elaboración propia.

Sin embargo, los años de cotización a la seguridad social son, en proporción, mucho menos en el caso de las mujeres, siendo casi inexistente el grupo de mujeres que ha cotizado más de 35 años. La juventud de las artistas de nuestro estudio, elemento que ya hemos comentado, parece indicar que tanto el tiempo de dedicación como los años cotizados son especialmente bajos en el caso de las mujeres.

La situación fiscal de hombres y mujeres en nuestro estudio es también bastante desigual. Aumenta de forma significativa en número de mujeres desempleadas y trabajadoras por cuenta ajena, y disminuye el de autónomas. También es mucho más reducido el número de jubiladas, lo que concuerda con el desequilibrio en la relación sexo-edad que comentamos en el gráfico 2: a menor número de mujeres en los grupos de edad más maduros, menor número de artistas jubiladas. Los valores de funcionarios/as, empresarios/as y personas en baja laboral están más equiparados.

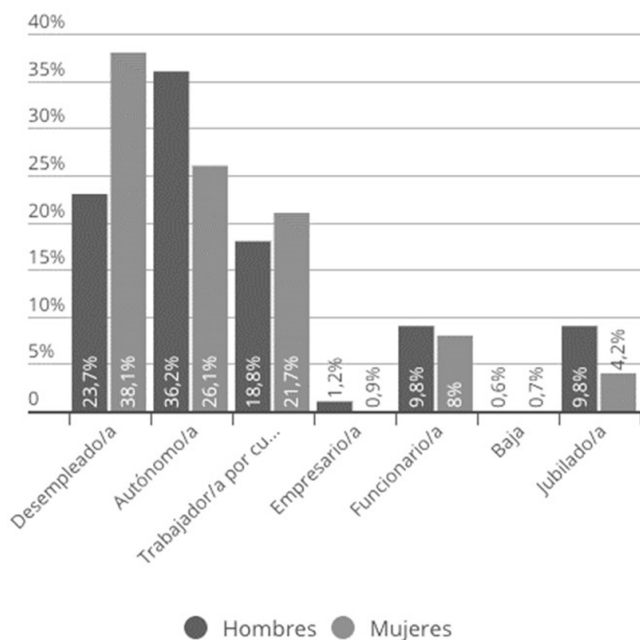


Figura 5. Situación fiscal. Tabla de elaboración propia.

Asimismo, a la hora de cotizar como trabajador autónomo se vuelve a hacer patente la precariedad, dado que la mayoría de los artistas que se declaran como tal sólo pueden hacer frente a la cuota mensual en los periodos en los que han tenido ingresos por su actividad artística. En este caso, también la situación de las mujeres es más débil respecto de la de los hombres en similares circunstancias, siendo sólo un 6%, menos que la mitad que los hombres, las mujeres que pueden hacer frente a la cuota de trabajadora autónoma permanentemente.

La actividad expositiva de los artistas es uno de los factores que nos ha permitido delimitar el nivel de profesionalización de nuestro objeto de estudio. Así, la alta participación de los encuestados en exposiciones de todo tipo, desde las realizadas en espacios alternativos o en sus propios estudios hasta las institucionales, en museos o galerías, ha sido la tónica general. En nuestra segmentación de datos, nos ha sorprendido ver cómo las artistas son ligeramente más activas que los hombres a la hora de exponer su obra, aunque los valores son muy similares.

La proporción de artistas hombres y mujeres que han vendido obras en sus exposiciones durante los últimos años se mantiene muy igualada. Sin embargo, el



precio medio de las obras vendidas por las mujeres es significativamente menor al de los hombres. Casi el 88% de las mujeres vende sus obras por debajo de los 1.000,00 €, mientras que entre los hombres este grupo se reduce al 71,1%. La proporción de mujeres que vende sus obras con precios medios superiores a 5.000,00 € ronda apenas el 0,3%, frente al 2,4% de los hombres.

La relación estable con galerías o marchantes durante los últimos años también presenta diferencias para hombres y mujeres artistas. Son más los hombres que las mantienen que las mujeres, un 36,6% de ellos frente al 27% de ellas, pero en ambos casos queda claro que la crisis iniciada en 2008 ha reducido sensiblemente la estabilidad en la vinculación entre artistas y galerías.

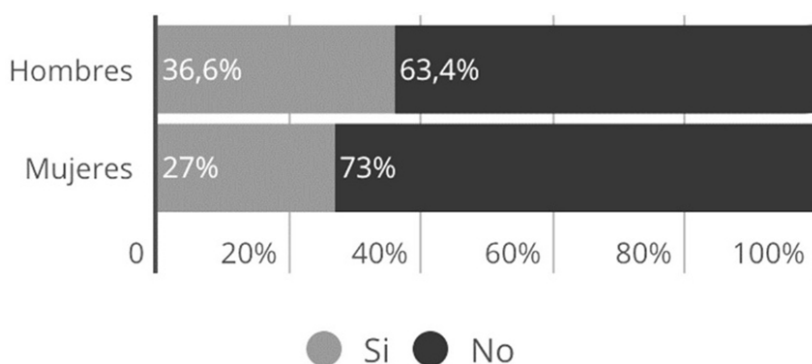


Figura 6. Porcentaje de artistas que mantienen relaciones estables con galerías o marchantes. Tabla de elaboración propia.

También los contratos que vinculan a artistas y galerías benefician ligeramente a los hombres, siendo el 17,9% de hombres los que redactan contratos por escrito con sus galerías de referencia, frente al 14,6% de mujeres. En este caso, una vez más, resulta evidente la necesidad de concienciar, tanto a artistas como a galerías, de proteger los derechos y obligaciones de ambas partes mediante acuerdos por escrito a los que se ciñan las condiciones de trabajo que se establezcan entre ambos.

Es también llamativa la respuesta sobre la apreciación de hombres y mujeres artistas respecto de su relación con el mercado. Tal y como ha quedado en evidencia en las respuestas anteriores, el porcentaje de mujeres vinculadas a galerías es menor que el de hombres, por lo que las respuestas que manifiestan relaciones permanentes o puntuales satisfactorias con galerías son mayoritariamente masculinas. También es menor el número de mujeres que autogestiona su carrera de forma independiente y satisfactoria, estando muy igualado el grupo de hombres y mujeres cuya relación esporádica con galerías es insatisfactoria, pero aumenta de forma visible el porcentaje de mujeres artistas sin relación con galerías pero que querría tenerlas. Vuelve a ser evidente, como ya constatamos en los resultados globales de nuestro estudio, y como nos queda claro al segmentar la situación de las mujeres, cómo la idea de una vinculación con galerías de arte se mantiene como un objetivo a seguir para la mayoría de los y las artistas. El hecho de que los artistas con más ingresos sean quienes mantengan dicho tipo de relación con agentes del mercado, es percibido por los artistas como un valor añadido al que dedicar sus esfuerzos.

## 6. Conclusiones

Las desigualdades entre hombres y mujeres en el actual sistema del arte español contemporáneo son evidentes y no afectan solamente a criterios expositivos, tanto en galerías y ferias como en museos, sino que trascienden toda la actividad de las artistas. Los datos que aportan los estudios de MAV sobre la visibilidad de las artistas en nuestro sistema dejan clara dicha desigualdad, difícil de acometer cuando los criterios que rigen a galeristas, comisarios o directores de museos están basados en la calidad de la obra y de la carrera del artista y no en su sexo. Sin embargo, como vemos a través de los datos que arroja nuestra investigación, siendo mucho mayor el número de mujeres activas en la creación artística, su actividad y el rendimiento económico de la misma distan de equipararse a los de los hombres. Una menor cotización a la Seguridad Social, provocada por unos ingresos más irregulares y menos predecibles, ingresos que son, además, más bajos que los de los hombres; mayor número de mujeres con carga familiar, ya sea en familias monoparentales con hijos o con personas mayores a su cargo, pero también mayor dependencia económica dentro de la unidad familiar; una situación fiscal también más precaria, con un número significativamente más alto de desempleadas, lo que explica la inferior cotización a la Seguridad Social; menos número de mujeres con relaciones estables con galerías de arte, lo que lleva a las artistas a buscar espacios alternativos de exposición y venta, y conlleva también precios de venta notablemente más bajos que los precios medios de los hombres. En definitiva, una situación alarmante que debe ser revisada.

Coincidimos con los planteamientos que la asociación Mujeres en las Artes Visuales MAV defiende en los distintos informes a los que ya hemos hecho referencia, en cuanto a la necesidad de orquestar medidas que permitan solucionar problemáticas como las analizadas aquí. En los últimos años, todas las iniciativas orientadas a perfeccionar e implementar códigos de buenas prácticas en nuestro sistema del arte incluyen la necesidad de mantener la paridad de género en la programación de artistas y en la adquisición de obras en museos y centros de arte públicos, aunque esto sigue sin conseguirse totalmente (Rodvalho, 2018). De hecho, el 7 de Febrero de 2019, el Instituto de Arte Contemporáneo IAC presentó un documento de trabajo elaborado por representantes de la Mesa Sectorial del Arte Contemporáneo<sup>14</sup>, en el que se pretendía actualizar y complementar el Código de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte firmado en 2007, vigente y en uso durante estos doce años. En el nuevo documento presentado, se incorporan la igualdad de género, la lucha contra la discriminación femenina y el lenguaje inclusivo entre las medidas más urgentes e importantes a implementar, fomentando una mayor sensibilización aunque sin plantear medidas concretas. Dado que la incorporación de estas medidas en organismos privados, galerías de arte, colecciones particulares o corporativas, es en cierto modo una utopía que dependerá del compromiso de las personas implicadas, su implantación en el ámbito público es obligatoria según la Ley de Igualdad, y es un

---

<sup>14</sup> El documento presentado bajo el título de “Propuestas del grupo de trabajo para la ampliación del Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte”, provisional e inédito en el momento de redacción de este artículo, se hizo público con ocasión de la jornada de debate sobre museos y centros de arte que tuvo lugar en el Museo Lázaro Galdiano. El proceso de trabajo culminaría en la presentación de dicha propuesta al Ministerio de Cultura para su discusión y posterior aprobación, como indicó el IAC.

objetivo por el que se apuesta desde la mayor parte de nuestro sistema, concienciado ya de la necesidad imperante de solucionar esta lacra. De ahí, la importancia de que exista un compromiso de todo el sector para llevarlo a cabo.

Esperamos y confiamos que estudios como el nuestro y los otros desarrollados en los últimos años lleven a la reflexión de la sociedad y de los estamentos públicos, y que la próxima generación de artistas, galeristas, comisarias, coleccionistas y gestoras, en quienes recaerá el desarrollo del futuro ecosistema del arte, demuestren que la equiparación social y laboral pasa por el reconocimiento de la labor de las artistas al mismo nivel, y se tomen las medidas necesarias para evitar esta grieta. Hoy no podemos entender un mundo ajeno al arte producido por la mujer, en el que la voz de la artista no se escuche, porque la mujer es la mitad de nuestra sociedad, y es el momento de revertir esta desigualdad.

## Referencias

- Acereda Extremiana, A. (2015). La incorporación de la mujer al mundo laboral: dificultades y obstáculos asociados. En *La mujer incansable. Barreras y retos laborales* (pp. 29-38). Madrid: Síntesis.
- Apostolos-Cappadona, D. and Ebersole, L. (1995). *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*. Nueva York: Continuum.
- Bain, A. (2005). Constructing an artistic identity. *Work, employment and society*, 19(1), pp. 25-46. DOI: 10.1177/0950017005051280
- Bain, A.L. (2004). Female Artistic Identity in Place: The Studio, *Social and Cultural Geography* 5, pp. 171-193. DOI: 10.1080/14649360410001690204
- Barrios, O. (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos.
- Battersby, C. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Londres: The Women's Press.
- Berástegui-Sampedro, M. J. y Miranda, V. (2017). Informe ARCO 2017, en *Mujeres en las Artes Visuales MAV* [en línea], Madrid, MAV, 2017. Recuperado de: <http://mav.org.es/documentacion/informes/informe-mav-16-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2017/>
- Dekel, T. (2014). At (art) work value: gendered aspects of income and livelihood, the case of women artists in Israel. *Hagar*, 11(2), pp. 79-104.
- Feist, G.J. (1999). The Influence of Personality on Artistic and Scientific Creativity. En Sternberg, R.J. *Handbook of Creativity* (pp. 273-296). Cambridge: Cambridge University Press.
- Gielen, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid: Brumaria.
- Gimeno, M. (2018). *Queridas Viejas* [artículo en web]. Recuperado de: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO>
- Gornick, V. & Moran, B. K. (1971). *Woman in sexist society: Studies in power and powerlessness*. Nueva York: Basic Books.
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres. Ensayo sobre feminismo, arte y ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- IAC (s.f.). *Propuestas del grupo de trabajo para la ampliación del Documento de Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte*. Documento provisional e inédito.

- INE, (2017). Mujeres y hombres en España [artículo en web]. Recuperado de [http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es\\_ES&c=INEPublicacion\\_C&cid=1259924822888&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&param1=PYSDetalleGratuitas](http://www.ine.es/ss/Satellite?L=es_ES&c=INEPublicacion_C&cid=1259924822888&p=1254735110672&pagename=ProductosYServicios%2FPYSLayout&param1=PYSDetalleGratuitas)
- López Puig, A. (2015). Por qué las mujeres dejan su trabajo: causas y consecuencias del opting out. En *La mujer incansable. Barreras y retos laborales* (pp. 119-138). Madrid: Síntesis.
- MAV, Informe ARCO 2018, *Mujeres en las Artes Visuales MAV* [artículo en web]. Recuperado de: <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>
- MAV, Informe ARTMADRID 2018, *Mujeres en las Artes Visuales MAV* [artículo en web]. Recuperado de: <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>
- MAV, Informe JUSTMAD 2018, *Mujeres en las Artes Visuales MAV* [artículo en web]. Recuperado de: <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>
- MAV, Informe HYBRID 2018, *Mujeres en las Artes Visuales MAV* [artículo en web]. Recuperado de: <https://mav.org.es/noticias/noticias-junta/informe-mav-18-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2018/>
- MCVL, Muestra Continua de Vidas Laborales (2017). Madrid: Ministerio de Trabajo y Seguridad Social. Recuperado de <http://www.seg-social.es/prdi00/groups/public/documents/binario/190489.pdf>
- McCall, M. (1978). The Sociology of Female Artists, *Studies in Symbolic Interaction* 1. En McDowell, L. (1997) *Capital Culture: Gender at Work in the City* (pp. 289–318). Oxford: Blackwell.
- Martínez López, C. (1995). *Feminismo, ciencia y transformación social*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- Méndez, L. (2010). Artistas singulares, obras plurales: las complejas relaciones entre arte y feminismo. En *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social* (pp. 23-36). Madrid: Fundamentos.
- Mitchell, R., & Karttunen, S. (1992). Why and how to define an artist. *Cultural economics* (pp. 175-185). Berlín: Springer. DOI: 10.1007/978-3-642-77328-0\_18
- Muñoz, L.L. (11 de Julio, 2016). Los sindicatos en España: baja afiliación, poca representatividad. En *Los Replicantes*. Recuperado de: <https://www.losreplicantes.com/articulos/sindicatos-baja-afiliacion-poca-representatividad/>
- Nash, M. (2014). *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nash, M. (2012). *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Nochlin, L. (1988). Why Have There Been No Great Women Artists? En Nochlin, L. *Women, Art, and Power and Other Essays* (pp. 147-158). Nueva York: Routledge.
- Parker, R. and Pollock, G. (2013). *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Londres: Tauris.
- Parker, R. and Pollock, G. (1987). *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970–1985*. Londres: Pandora.
- Pérez Ibáñez, M. (2018). *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- Pérez Ibáñez, M. (2015). Artistas y resiliencia: la evolución de las relaciones comerciales entre artistas españoles y galerías de arte. *VII Workshop on Cultural Economics Management*. Oporto: Porto Design Factory.
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2018 A). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis. Edición revisada y ampliada*. Granada (España): Editorial Universidad de Granada.
- Pérez-Ibáñez, M., & López-Aparicio, I. (2018 B). Art and Resilience: The Artist's Survival in the Spanish Art Market. Analysis from a Global Survey. *Sociology and Anthropology*, 6 (2), pp. 221-236. Disponible en [http://www.hrpub.org/journals/article\\_info.php?aid=6774](http://www.hrpub.org/journals/article_info.php?aid=6774) DOI: 10.13189/sa.2018.060204
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Madrid (España): Fundación Antonio de Nebrija.
- Pollock, G. (2013). *Differencing the canon: Feminism and the writing of art's histories*. Londres: Routledge.
- Rodvalho, C. (2018). *El precio del arte en femenino. La situación de las artistas en el mercado español del arte*. Trabajo de fin de máster inédito. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Standing, G. (2013). *El precariado. Una nueva clase social*. Barcelona: Pasado & Presente.
- Steiner, L., & Schneider, L. (2013). The happy artist: an empirical application of the work-preference model. *Journal of Cultural Economics*, 37 (2), pp. 225-246. DOI: 10.1007/s10824-012-9179-1
- Torrent Esclapés, R. (2017). Pistolas, rifles y cuchillos. ¿Contra quién se arman las mujeres artistas? *Asparkia*, 31, 2017, pp. 99-111. DOI: 10.6035/Asparkia.2017.31.6
- Van Den Bosch, A. (1998). Women Artists' Careers: Public Policy and the Market. En A. Beale and A. Van Den Bosch, *Ghosts in the Machine: Women and Cultural Policy in Canada and Australia* (pp. 211-29). Toronto: Garamond Press.
- Viejo Vicente, X. (2015). Las mujeres y el mercado de trabajo. Efectos diferenciales de la crisis económica actual, en *La mujer incansable. Barreras y retos laborales* (pp. 101-118). Madrid: Síntesis.
- Walter, C. (2015). *Arts Management: An Entrepreneurial Approach*. Nueva York: Routledge.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.