

Trabajo en arte, institución museal y mercado del arte. Retos socioeconómicos en el contexto de las industrias culturales y creativas¹

Concepción Elorza²; Arturo Cancio³

Recibido: 16 de abril de 2020 / Aceptado: 10 de enero de 2021

Resumen. En el contexto del paradigma contemporáneo de las industrias culturales y creativas, la institución museal pierde su tradicional predominio como lugar de legitimación y visibilización de la actividad artística y ha de compartir espacios de poder con otros agentes mediadores. Distinguimos dos factores fundamentales que han conducido a esta evolución; por un lado, un acusado y constante crecimiento del número de artistas y, por otro, un cambio radical en la percepción del arte por parte de la sociedad. Por favorable que parezca esta situación, sin embargo presenta complejos desafíos, en términos de sostenibilidad y capacidad de integración, que los dos modelos confrontados en este artículo deben afrontar. Bajo estas premisas, nos basamos en varios estudios que abordan estas cuestiones, centrados en el contexto del arte en el Estado español. Además de analizar las similitudes y diferencias existentes entre ambos modelos, proponemos algunas recomendaciones centradas en la deseada mejora de las condiciones socioeconómicas del colectivo de artistas y en un mayor aprovechamiento de su trabajo, en términos de productividad, mediante la optimización de la interactividad entre artistas y el público.

Palabras clave: Arte contemporáneo; economía creativa; sistema del arte; institución museal; industrias culturales y creativas.

[en] Art and labour, museum institutions, and the art market. Socio-economic challenges in the context of the cultural and creative industries

Abstract. In the context of the contemporary paradigm of the cultural and creative industries, the museum institution loses its traditional predominance as a place for legitimizing and making artistic activity visible and has to share spaces of power with other mediating agents. We distinguish two fundamental factors that have led to this evolution; on the one hand, a sharp and constant growth in the number of artists and, on the other, a radical change in society's perception of art. As favorable as it may seem, this situation nevertheless presents complex challenges, in terms of sustainability and integration capabilities, which the two models confronted in this article have to face. Under these premises, we based our research on several studies that addressed these issues by focusing on the context of art in the

¹ Este trabajo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo del Proyecto Prekariart de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa de I+D+i estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER, UE) y Grupo de Investigación Consolidado UPV/EHU GizAArtea. Diálogos Críticos arte/sociedad. El arte contemporáneo como espacio de conocimiento, laboratorio de lo social, dispositivo y realidad (ref. GIU18/153).

² Universidad del País Vasco (España)
E-mail: mconcepcion.elorza@ehu.eus
<https://orcid.org/0000-0002-9400-6512>

³ Universidad del País Vasco (España)
E-mail: arturo.cancio@ehu.eus
<https://orcid.org/0000-0002-1141-3869>

Spanish State. Besides analyzing the existing similarities and differences between the two models, we propose some recommendations focused on the desired improvement of the socio-economic conditions of the artists' collective and greater use of their work, in terms of productivity, through the optimization of interactivity between artists and the public.

Keywords: Contemporary art; creative economy; art system; museum institutions; cultural and creative industries.

Sumario: 1. Introducción. 2. El creciente aunque incierto impacto del Arte en la sociedad. 3. Mercado del arte e industria cultural. 4. El museo en el núcleo de las industrias creativas. 5. Crítica institucional como respuesta del colectivo de artistas a la institución museal. 6. Trabajo en el ámbito de la cultura: una actividad precarizada. 7. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Elorza, C.; Cancio, A. (2021) Trabajo en arte, institución museal y mercado del arte. Retos socioeconómicos en el contexto de las industrias culturales y creativas. *Arte, Individuo y Sociedad* 33(2), 521-536.

1. Introducción

A partir de un informe de la Organización de las Naciones Unidas (Naciones Unidas, 2008), el cual puso en valor la denominada economía creativa, adquiría centralidad un nuevo paradigma conceptual y productivo, y se hacía visible un sector específico en las economías del conocimiento, el cual aúna creatividad, cultura, economía y tecnología. Conformado como una agregación de subsectores, dicho sector incluye tanto actividades tradicionales (música, pintura, artes escénicas, literatura, etc.) como de alto nivel tecnológico (cine, animación digital, videojuegos, etc.) o las orientadas a la prestación de servicios (arquitectura y publicidad), e integra además las interacciones que se producen entre ellas.

En este informe, se reconoce que el desarrollo del conjunto de las actividades incluidas en esta incorporación estratégica de subsectores en la denominada industria cultural y creativa, requiere un alto índice de profesionales que pueden generar ingresos por medio del comercio y de los derechos de la propiedad intelectual. Además, se afirma que “la creatividad y el talento humano [...] se están rápidamente tornando poderosos motores de desarrollo sustentable” (Naciones Unidas, 2008, p. 58).

En este sentido, según los datos incorporados en los dos últimos informes sobre cultura de la Oficina Europea de Estadística (Eurostat, 2016; 2019) —*Culture statistics 2016 y 2019*, que presentan, entre otros, una serie de indicadores acerca del empleo cultural en la Unión Europea (UE), durante el periodo comprendido entre 2008 y 2014, y entre 2013 y 2018 respectivamente— corroboramos que el empleo en este pujante sector de actividad económica incluso mostró cierta resiliencia a la crisis financiera de 2008, a diferencia del resto de sectores profesionales, que registraron descensos notables en ese mismo periodo (Eurostat, 2016, p. 60). Asimismo, el sector siguió manteniendo la tendencia alcista entre 2013 y 2018 ya que, durante este periodo, se registró un pequeño pero continuado ascenso del empleo cultural en el conjunto de los países miembros de la UE (Eurostat, 2019, p. 64).

Sin embargo, por propicia que pudiera parecer la situación del sector en su conjunto, numerosos trabajos de investigación dan cuenta de las dificultades socioeconómicas

que ha de atravesar la mayor parte del colectivo de artistas y creativos/as en el desarrollo de su actividad profesional, tanto a nivel internacional (Abbing, 2002; Gill y Pratt, 2008; Aranda, Kuan Wood y Vidokle (eds.), 2011; Wuggenig, Raunig y Ray (eds.), 2011; Bain y McLean, 2013; Lorey, 2016; Erić, y Vuković (eds.), 2016; Gielen, Volont y Van Andel, 2018) como más específicamente referidos al contexto del arte contemporáneo del Estado español (Ramírez (ed.), 2010; Echeverría, Galarraga y Rocca, 2014; Echeverría (ed.), 2017; Aliaga y Navarrete (eds.), 2017; Pérez Ibáñez y López Aparicio, 2017; Pérez Ibáñez y López Aparicio, 2018; Zorita Agirre, 2018). De dichos textos podemos destilar los rasgos fundamentales que caracterizan el estado precario del sistema del arte. Además, esta condición particular del colectivo de artistas, que aunque se manifiesta como una característica estructural del sector no es exclusiva del mismo, se afirma como concepción arquetípica que se reproduce en trabajadores y trabajadoras en otros sectores de actividad económica y que también desarrollan su labor profesional en precario.

Por otra parte, destacamos aquellas voces (Ruido, 2004; Sádaba, 2012; *Blas Brunel*, 2014; Pérez-Ibáñez y López Aparicio, 2019; Pérez-Ibáñez y López Aparicio, 2020) que sostienen que la vulnerabilidad es, si cabe, más acuciante en el caso de las mujeres artistas, si tenemos en cuenta las circunstancias adversas en la que este colectivo ha tenido que desarrollar su actividad profesional a lo largo de la historia y que persisten hoy en día, en comparación con sus colegas del sexo opuesto. Esta última consideración siempre desde una perspectiva binaria del género, que es la que ha venido dominando y condicionando los discursos referentes al arte como práctica profesional.

Además, creemos pertinente apuntar que las industrias culturales y creativas supuestamente subsumirían al sistema tradicional del arte, conformado fundamentalmente por instituciones museísticas, galerías y salas de exposiciones, y centrado básicamente en la conservación, intercambio y presentación de objetos de creación artística. Este espacio vería mermada su tan discutida autonomía, una vez agotadas y superadas sus capacidades como gestor exclusivo de un sector en evidente expansión. El funcionamiento del sistema del arte, tal y como lo hemos conocido hasta la aparición del nuevo paradigma, no se ha caracterizado por su capacidad de integración, ya que privilegia a un número reducido de artistas varones blancos y occidentales a los que, además, no asegura de ningún modo su permanencia en el sistema, abocándoles en numerosas ocasiones a existencias inciertas, vulnerables e insostenibles.

En consecuencia, nos preguntamos entonces cuáles son las personas, organizaciones e instituciones que operan en este sector industrial interdependiente de todo un ecosistema artístico y cultural. También cuestionamos la capacidad para atender nociones clave como son la sostenibilidad y capacidad de integración, que los dos modelos que se confrontan en este artículo han de afrontar. Bajo estas premisas, tomamos como referencia la propuesta curatorial del colectivo *ruangrupa*, seleccionado por el comité organizador de la próxima edición de la *Documenta*, que ha de celebrarse en 2022, ya que en ella se plantean alternativas que, a nuestro entender, tratan de superar los muchos escollos que aún se mantienen para lograr una mayor integración y sostenibilidad en ambas formas de estructuración de la actividad artística y creativa.

2. El creciente aunque incierto impacto del arte en la sociedad.

El arte se ha disuelto en la sociedad como una tableta soluble en un vaso de agua. Esta afirmación de Paolo Virno, haciéndose eco de Hans Enzensberger, es recogida por Gielen (2019, p. 10), al constatar que el arte —o, al menos, ‘lo artístico’⁴— ha sido promovido desde los márgenes de la sociedad a su corazón, en los últimos veinte años. Además, el autor afirma que ello es debido tanto al aumento del número de artistas como al cambio de actitud de la sociedad hacia el arte, desde los años ochenta del pasado siglo. De acuerdo con el análisis que hace el autor, la emergencia y posterior auge de este sector productivo tendría lugar como resultado de dos factores primordiales; por una parte, en relación al acusado y constante crecimiento del número de artistas, el cual ha provocado un aumento significativo de la producción artística, que es inasumible por el sistema tradicional; y, en segundo lugar, en razón a un cambio radical de la percepción de la sociedad hacia el arte, que ha estimulado una mayor demanda del mismo y, por tanto, un más alto interés por parte de gobiernos, instituciones y empresas en su gestión.

Por otra parte, hoy en día, tanto el mundo empresarial como los gobiernos abrazan las características idiosincráticas del hacer en arte. Las personas emprendedoras ‘progresivas’⁵, continuaba el sociólogo del arte, aprovechan los beneficios del emprendimiento artístico en sus negocios neoliberales y los políticos acogen a las artes con vistas a la creación de una ciudad creativa atractiva, capaz de sostenerse a sí misma en la competición global de lugares punteros a ser visitados por el turismo.

Sin embargo, nos cuestionamos esta visión idílica de la situación del trabajo en arte, ya que en realidad es sostenida por:

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, [...] sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo (Lorey, 2006, parr. 31).

En el caso concreto del estado Español, asistimos a una situación bastante paradójica; desalentadora y desafiante a un mismo tiempo. A partir de los trabajos de investigación apuntados en el apartado anterior, constatamos que las actividades que definimos como arte contemporáneo son altamente heterogéneas y cambiantes en función de los contextos espacio-temporales en las que se desarrollan y van más allá de las capacitaciones técnicas de los agentes involucrados en ellos. Asimismo, el trabajo artístico, como una faceta más dentro del amplio espectro que integra el sector económico de la cultura y la creatividad actualmente, se encuentra fuertemente vinculado a la producción de innovación y, de forma vertiginosa, al cambio generacional.

De este modo, el arte contemporáneo se ha integrado principalmente en los planes de regeneración urbana, de marcado corte neoliberal y excesivamente condicionado por los indicadores macroeconómicos, en los que prevalece la urgencia por que las ciudades alcancen los primeros puestos en los *rankings* de excelencia cultural. Dichos logros, se obtienen en numerosas ocasiones a costa de la vocación de una legión de

⁴ Entrecorrido en el original.

⁵ Entrecorrido en el original.

jóvenes artistas emergentes, que a duras penas logran mantener su carrera profesional mediante trabajos alternativos no relacionados con su actividad primordial. Ni que decir tiene, que una cantidad ínfima logrará mantener su actividad hasta su madurez y mucho menos alcanzar la edad de jubilación con unos ingresos que les permitan llevar una vida digna, sin tener que recurrir a trabajos alternativos.

Por otra parte, tanto la comprensión del arte contemporáneo en sí como de las profesiones artísticas, a pesar de haber logrado posicionarse en el imaginario social respectivamente como actividades y figuras imprescindibles y necesarias, paradójicamente se consideran igualmente ambiguas, incompresibles, contingentes y liminales. Es así como llegar a prevalecer y mantenerse como profesional es una tarea ardua, por la dificultad de poner en valor la creación y la creatividad, la desincronización entre valía y cuantía, y la relatividad existente entre las potencialidades y las realidades.

Como hemos apuntado anteriormente, a esta situación se añade además —en el caso del colectivo de mujeres artistas— el hecho de que éstas se encuentran en una situación de clara desventaja al haber sido ignoradas a lo largo de la historia, siendo consideradas únicamente como *lo otro* del canon patriarcal dominante. Solo tras décadas de lucha feminista en reivindicación de, al menos, visibilidad y equiparación económica con respecto a sus pares hombres, en los últimos tiempos empieza a producirse paulatinamente, aunque ni mucho menos de modo generalizado, ni exento de constantes *olvidos* o *malentendidos*⁶, una cierta consciencia de la necesidad de regirse por parámetros de igualdad.

En relación a este hecho, recordar que un número mínimo de las mujeres que se forman en las facultades de arte se profesionalizan (Aliaga y Navarrete, 2017, p.117) y que, cuando lo hacen, abandonan antes sus carreras como artistas (Pérez-Ibáñez, 2018, p.236). Además, las mujeres sufren una mayor precariedad en el mundo profesional, al tiempo que asumen con frecuencia la actividad correspondiente a los cuidados que, hasta entrar a formar parte de los debates feministas en los años 60 y 70 del pasado siglo, era considerado como trabajo improductivo (Aliaga y Navarrete, 2017, pp.124-125). Por otra parte, más recientemente, no solo encontramos que son las mujeres quienes realizan los nuevos tele-trabajos sustentados en el desequilibrio, la vulnerabilidad y carencia de derechos (Aliaga y Navarrete, 2017, p.140) sino que, en relación con la reciente crisis sanitaria, son las mujeres quienes tienden a *optar* por la reclusión con más frecuencia, en caso necesario.

Finalmente, hemos de tener en cuenta la falta de interés desde las instituciones por establecer estrategias para instituir regímenes legales que contribuyan a estructurar el sector, tras su análisis detallado. Aunque, en este sentido, cabe mencionar la presentación en 2018, del proyecto de la Comisión de Cultura para la creación de un Estatuto del Artista⁷ o el reciente anuncio de un proyecto similar en el contexto cultural del País Vasco. En todo caso, a pesar de esta voluntad política, aún está pendiente de que se traduzca en cambios en las legislaciones vigentes, que la hagan verdaderamente efectiva y a los que, de producirse, será necesario prestar atención de manera minuciosa.

⁶ Véase la reciente polémica en torno a la exposición *Invitadas* en el Museo del Prado. https://www.eldiario.es/economia/hombres-oficina-mujeres-casa-riesgo-teletrabajo-ahonde-desigualdad_1_6246133.html.

⁷ Véase el informe de la subcomisión para la elaboración de un estatuto del artista, publicado en el Boletín Oficial de las Cortes Generales del Congreso de los Diputados, en Madrid, el 20 de junio de 2018. Recuperado de: <https://bit.ly/3epOyem>

3. Mercado del arte e industria cultural.

En lo que respecta a la posición del mercado del arte en el nuevo espacio de las industrias culturales, encontramos que el que fue uno de los principales cauces económicos en el arte, ha perdido claramente su preponderancia debido a las crisis globales sucesivas y al desarrollo de internet. Esta última vía se ha visto reforzada tanto por la importancia que el comercio online ha adquirido en los últimos años como por la irrupción en el panorama artístico de generaciones de profesionales con grandes dotes para desenvolverse con soltura en los mercados virtuales.

De este modo, el desarrollo de la implantación de la actividad artística en la red de redes y la emergencia de un nuevo tipo de artista —que se aleja de la concepción mistificada y romántica del artista bohemio, encerrado en su estudio esperando la inspiración— ha provocado grandes cambios en las reglas del sistema del arte. Se trata de artistas que asumen posiciones cercanas a la cultura empresarial del emprendimiento y que han propiciado la emergencia del sector creativo y cultural (SCC), anunciado y diferenciado como tal en 1998, cuando el *Department for Digital, Culture, Media & Sports* del Reino Unido presentó el *Creative Industries Mapping Document*⁸. Este documento incluyó una metodología de medición de la actividad económica del SCC, que fue adoptada en varios países. Sin embargo, dicha metodología también fue objeto de críticas y objeciones, dado que presentaba importantes carencias, que resumimos a continuación (Echeverría, Galarraga y Rocca, 2014, pp.14-16):

- Descarta una serie de subsectores e incluye otros que no están claramente vinculados con la cultura.
- Prescinde de las importantes aportaciones del sector público a la cultura, primando la actividad empresarial y económica.
- Prioriza los productos sujetos a la noción de propiedad intelectual, frente a los servicios y otros bienes culturales que no dependen de esta noción.
- Solamente tiene en cuenta las empresas y la riqueza económica que éstas producen, ignorando el empleo generado en el sector, el comercio producido en cada subsector y las externalidades (o efectos indirectos de las actividades de consumo o producción, es decir, los efectos sobre agentes distintos al originador de tal actividad).
- No se identifica la cadena de valor en cada uno de los subsectores del SCC.

No obstante, a pesar de estas objeciones, constatamos que la metodología implementada posteriormente para la elaboración del informe acerca de la actividad del sector cultural en Europa de 2018, no dejaba lugar a dudas con respecto a su carácter inclusivo. Como norma de la *European labour force survey* (EU-LFS) (Eurostat, 2018, p. 19), son las mismas personas con un empleo en este sector —por ejemplo, artistas, que a menudo se encuentran en situación de pluriempleo— quienes han de decidir cuál de las actividades que desempeñan es su ocupación principal y, en caso de duda, el trabajo principal debería ser el que representara el mayor número de horas habitualmente trabajadas. Si las personas encuestadas consideraban que su trabajo cultural era secundario, este no sería incluido en la lista de estadísticas de empleo y solo se dispondría de datos sobre el segundo empleo a un nivel

⁸ Ver: <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-1998>

inferior de detalle. A nuestro entender, con esta medida excluyente se invisibilizan necesariamente gran parte de las actividades desarrolladas en el sector cultural.

4. El museo en el núcleo de las industrias creativas.

En este contexto, el museo ha pasado a compartir el estatus privilegiado que tradicionalmente ocupaba como lugar de legitimación y visibilización de la actividad artística y, en cierto modo, su posición preeminente ha experimentado un retroceso por la irrupción de otras mediaciones que le disputan parcelas de poder. Esta situación ha evidenciado también ciertas debilidades de unos espacios museísticos en ocasiones fuertemente lastrados por su dependencia de las instituciones que los financian y por sus propias dinámicas aprendidas e inercias. No en vano, de acuerdo con Díez Fischer (2012):

La historia de los museos ha estado fuertemente vinculada con el proceso de consolidación del Estado-nación. [...] Sin embargo, no será sino hasta finales de los años sesenta y principios de los setenta de ese siglo, cuando se desarrolle una serie de textos críticos que denuncien esta vinculación entre el poder nacional y los museos de arte (p.6).

Además, este autor destacaba los aportes estructuralistas de Pierre Bourdieu (2003) y los de la museología crítica de tradición marxista de Carol Duncan y Alan Wallach que, ya en las décadas de los 70 y 80 del pasado siglo:

[...] desmitificaron la supuesta neutralidad política de los museos, y comprobaron cómo el ritual de asistencia a las exposiciones estaba fuertemente vinculado con un proceso de legitimación del Estado. El museo reforzaba entonces las distinciones entre lo elitista y lo popular, entre alta y baja cultura o entre el ciudadano y el extranjero (Díez-Fisher, 2012, p.6).

De este modo, más atento con frecuencia a crear determinadas narrativas, que a atender los requerimientos de artistas y públicos:

El display museal, [...] convierte las obras en inaccesibles, asépticas, las arranca del flujo del tiempo y de las contradicciones de la vida real. [Para Foucault] los museos son heterotopías donde el tiempo se acumula incesantemente; la misma idea de crear un lugar que colecciona y organiza todos los tiempos, pero que se sitúa él mismo fuera de lo temporal, es propia del pensamiento ilustrado –la cultura como un universal– y lleva implícita su negación: la cultura de la Modernidad es un instrumento de dominación, y podríamos decir, parafraseando a Lefebvre, que el museo, como el Estado, es un espacio que sólo se puede instituir y mantener mediante el ejercicio de la violencia. (Ruiz-Rivas, 2014, p. 3).

Sin embargo, en los últimos años, tanto desde los equipos de trabajo que los configuran como desde las direcciones de estas instituciones, se ha hecho evidente la necesidad de superar la pretendida asepsia y los discursos cerrados, de modo que los museos han venido desarrollando una consciencia cada vez mayor de su necesidad de reinventarse, de desbordar sus propios límites, de replantearse una y otra vez su propia utilidad. En este sentido, Borja-Villel (*El observador de la belleza*, 2017, minutos 1:14-2:48.) afirmaba que:

La función de un director de un museo es múltiple: por un lado, [ha de] generar espacios para que la lectura, para que la contemplación, para que la discusión alrededor de la obra de arte tenga sentido. Otro elemento es crear estructuras de mediación entre el artista, la obra de arte y, no el público, sino los múltiples públicos. Otro aspecto tiene que ver con una visión de la institución; [...] ¿cómo entender la institución?, ¿cómo entender los cambios que una institución necesita para adaptarse, adelantarse a los tiempos, digamos, crear de nuevo estructuras que sean cada vez más democráticas y más libres? [Por último,] en una época en la cual las instituciones tienen que ser sostenibles, generar una economía por la cual la institución sea sostenible.

En el mismo sentido, considerados en tanto que instituciones públicas, Cebral (2015, p.2) definía las funciones que deberían demandarse a dichas instituciones, que muy bien podrían ser aplicadas igualmente a los museos:

- Conectar agentes, canalizar relaciones. Crear encuentros que incentiven/procuren la diversidad de representantes del sector.
- “Obediencia” de las demandas sociales y ciudadanas, y agilidad para adaptarse a esos cambios.
- Generar y mejorar los protocolos.
- Regular el uso del conocimiento libre y abierto, abundante y replicable que genera procesos de identificación colectivos y comunitarios.
- Experimentar el modelo de la tecnología generativa y distributiva: Blockchain.

En este contexto, el autor proponía sustituir la expresión producir por “generación”, “generatividad” e “interactividad” (Ídem), y planteaba el siguiente diagrama (Fig. 1):

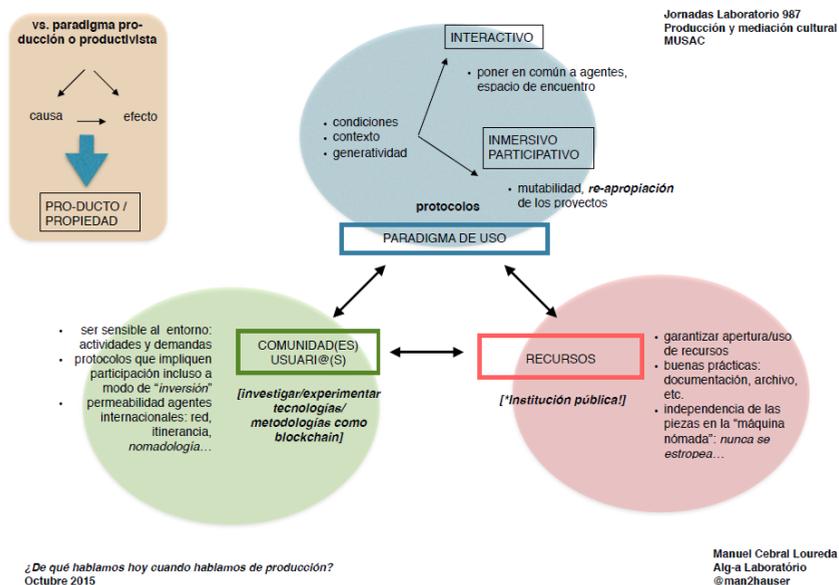


Figura 1. Diagrama de generatividad según Manuel Cebral. (Actas de las Jornadas Laboratorio 987. Sobre producción y mediación cultural. MUSAC, 2015).

De hecho, según la visión de Barenblit (2012), en el mejor de los casos, la institución museal ha sido capaz de responder —dejando atrás el modelo que la definiera en su origen— atendiendo a la demanda social y a la crítica institucional:

En las últimas décadas el museo ha vivido un cambio que le ha afectado por completo. Ha servido de lugar en el que experimentar una nueva institucionalidad, al ensayar nuevas formas de ejercer sus funciones, de ganarse su legitimidad y de relacionarse con su comunidad al mismo tiempo que ha indagado en otras formas de aproximación al arte y el pensamiento como espacio de discusión política. (p.24).

En este sentido, tuvimos la oportunidad de hacer nuestra aportación en un importante debate en torno a la necesidad de revisar la función y el papel de estas instituciones, en el Congreso Más allá del Museo⁹ de 2018, foro en el que quedaron reflejadas sus múltiples contradicciones y constatada la necesidad de redefinir por completo la institución si realmente deseamos su reapropiación crítica por parte de los públicos.

5. Crítica institucional como respuesta del colectivo de artistas a la institución museal.

En tanto que lugar desde el que diferentes poderes políticos y económicos han proyectado sus visiones a la ciudadanía —en ocasiones utilizando interesadamente el trabajo de los y las artistas y ejerciendo de manera despótica su poder para encumbrar o ignorar, censurar y condenar—, el museo ha sido con frecuencia objeto de crítica por parte de los y las profesionales del arte, quienes han puesto en evidencia dichos lazos.

Así, se hace generalmente referencia a dos generaciones de crítica institucional; una primera en la que, de acuerdo con Nowotny (2006), los y las artistas, con el objetivo de liberarse de los condicionantes que las ideologías y economías de las instituciones museales imprimen sobre sus prácticas, han cuestionado aquellos con contundencia; y una “segunda generación” que, según Holmes (2007, parr. 12) ha explorado “sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas que se unen en una ciencia colonial que trata al Otro como objeto a exhibir en una vitrina [añadiendo además] un «giro subjetivo», inimaginable sin la influencia del feminismo y la historiografía postcolonial”.

Sin embargo, mientras abordaban las problemáticas relaciones de la institución museal con el poder eclesiástico, aristocrático o burgués, o con el poder ejercido por el estado, y hacían referencia al entramado de relaciones en los que unos y otros se sustentan —con frecuencia refiriéndose a grandes estructuras—, apenas algunos y algunas artistas han entrado a considerar sus propias relaciones con los museos y mostrar hasta qué punto es habitual, en este colectivo, aceptar como naturales distintos modos de precarización de sí mismos, los cuales en palabras de Lorey (2006) no dejan de ser “continuidades de los modos de subjetivación gubernamental burguesa que se dan también en los contextos donde existen nociones de autonomía y libertad que se ven a sí mismas como resistentes” (párr. 38).

⁹ Celebrado en el IVAM, Valencia, en octubre de 2018. <https://www.ivam.es/es/actividades/congreso-mas-alla-del-museo/>

Es decir, sucede que también en el contexto institucional —incluidos los museos— en numerosas ocasiones no son tenidas suficientemente en cuenta “las obligaciones básicas, los estándares éticos y las normas y acuerdos interprofesionales que —establecidos de manera consensuada por el sector de las artes visuales— rigen las correctas y equilibradas relaciones entre los distintos agentes del sector” (AVVAC/PAC, 2016, párr.2). Aún es en extremo común que las y los artistas trabajen sin contrato, sin documentos que recojan pormenorizadamente las piezas objeto de exposición o que concreten sus derechos de autoría. La vulnerabilidad ante la institución contamina el sistema artístico tanto como el temor por la marginalización. En definitiva, como alertan desde la Unión de Artistas Visuales (2008), no se atiende lo suficiente a las llamadas buenas prácticas:

Aún hay ocasiones en las que el artista ve negado su derecho de remuneración económica por el trabajo o los servicios realizados. Sabemos que hay situaciones en las que se escatima pagar a un artista con la excusa de que se le ha hecho un favor, que se le ha promocionado. Se insiste, en estos casos, en remunerar con visibilidad, negando al artista aquello que nunca se cuestiona a otros profesionales, trabajadores o empresas relacionadas con el mundo del arte. Después de veintidós años de legislación sobre los derechos de autor aún hay quien no la conoce, respeta o defrauda. (párr. 2).

En este sentido, en un reciente estudio (Martinez y Cancio, 2017) sus autores hacen un balance certero de esta situación en el Estado español. Tras definir una serie de variables, relacionadas con los tipos de contratos, jornadas laborales y remuneraciones económicas, desarrollan una serie de cálculos estadísticos, a partir de los últimos datos proporcionados por las encuestas de estructura salarial, que el Instituto Español de Estadística (INE) publica de manera periódica. Los autores de esta investigación concluyeron que, comparado con el resto de actividades profesionales definidas en la Clasificación Nacional de Actividades Económicas (CNAE), el sector de la cultura es el más precario, situación que se concreta en:

- La alta incidencia de temporalidad en los contratos.
- Una superior existencia de trabajadores y trabajadoras autónomas y jornadas a tiempo parcial.
- La predominancia del pluriempleo.
- La distribución salarial más desequilibrada, existiendo una pequeña minoría de trabajadores y trabajadoras con ingresos desorbitados, frente una inmensa mayoría cuya remuneración no alcanza siquiera el salario mínimo interprofesional.

6.Trabajo en el ámbito de la cultura: una actividad precarizada.

Por otra parte, el colectivo de artistas no es el único del sector cuyas condiciones laborales demandan una urgente revisión y regulación que acabe de una vez con la precarización. Así, Erić y Vuković (2013) advertían que las condiciones de trabajo en el ámbito del comisariado de arte han cambiado radicalmente en los últimos tiempos y no precisamente a mejor. También destacaron que los rasgos que caracterizan la nueva configuración del trabajo de comisarios y comisarias en el campo del arte contemporáneo, son los mismos que vienen padeciendo gran parte

del colectivo de artistas desde mucho tiempo atrás. La labor de comisariado, una profesión que hasta bien recientemente se ha venido desarrollando en gran medida bajo el amparo institucional, exige hoy en día el desarrollo de habilidades multitarea y se encuentra sujeta a la misma flexibilidad laboral, inestabilidad, autoexplotación y autofinanciación que sufren los creadores de arte.

De este modo, las condiciones precarias que caracterizan la profesión de los y las artistas se reproducen igualmente en otras profesiones en el mismo campo, cuyo malestar hasta épocas recientes no había trascendido, al encontrarse previamente sujetas a regímenes de explotación laboral dentro de los márgenes institucionales. Igualmente destacable es la toma de decisión, por parte de estos y estas profesionales del arte y la cultura, en relación a la adopción de estrategias tales como la creación de redes y ámbitos de reflexión, planteamientos que, tras un largo proceder separado, vienen en tiempos más recientes desarrollándose con el fin de defender una labor imprescindible en el contexto contemporáneo de promoción y difusión artística y cultural institucional, a través de un tejido industrial que las asimila y en el que, cada vez más, se deja sentir el avance del neoliberalismo precarizante.

Así, aunque sin pretender que ninguna de estas activaciones proporcione como tal una solución, podemos detectar una trayectoria relativamente continuada de actividad asociacionista en el sector, como la asumida por la UNIÓN AC (Unión de Artistas Contemporáneos de España)¹⁰, representante en España de la IAA (International Association of Art). A esta se unen iniciativas individuales como la llevada a cabo por el colectivo *insultARTE*¹¹. Junto con todo lo anterior, desde el ámbito académico se han sumado una serie de acciones y reflexiones como las planteadas por el proyecto de investigación PREKARIART¹².

Al mismo tiempo, son numerosas las propuestas de artistas que señalan claramente la condición de precariedad desde la que realizan sus trabajos, lo que nos permite creer en la existencia de una nueva consciencia y un descontento que, al menos en ocasiones, ha devenido productivo.

En este sentido, se detecta una mayor exigencia por parte del colectivo, cuando menos, hacia las instituciones, así como la aparición de nuevas vías y formas de entender la actividad artística que buscan claramente separarse del sistema del arte entendido como *economía de las superestrellas*. Trabajos como *Estado de malestar* (2018-2019) de María Ruido, *Afrodita* (2017) y *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia* (2016) de Núria Güell, el comisariado -llevado a cabo por Cabello/ Carceller- *Presupuesto: 6 euros. Prácticas artísticas y precariedad* (2010), o la existencia de plataformas como ZEMOS 98, Art i Part Barcelona, o El Ranchito en Matadero Madrid, resultan sintomáticos; propuestas que hemos destacado en algunos trabajos recientes (Cavia y Cancio, 2018; Cavia y Elorza, 2019; Cancio y Elorza, 2020; Elorza y Cavia [en prensa]).

Por tanto, además de una redefinición de las funciones de los museos y de sus relaciones con los públicos, que los sitúen como espacios de reflexión crítica y generación de contextos, es imprescindible una regulación rigurosa de la actividad laboral de todos los profesionales implicados, que permita que la cultura crezca y fructifique. Como decíamos más arriba, numerosos esfuerzos se han realizado en

¹⁰ <https://unionac.es/>

¹¹ <http://www.insultarte.net>

¹² <https://prekariart.org/>

ese sentido, dando lugar a códigos, surgidos desde la experiencia, la implicación y el consenso entre numerosos agentes conocedores en profundidad de la realidad a la que aluden.

Al hilo de nuestra argumentación, destacamos la selección para *Documenta 15*, en Kassel, Alemania de *ruangrupa*, un colectivo de diez artistas, mujeres y hombres de Jakarta, Indonesia, a quienes el *International Finding Committee* (IFC), encargado de supervisar la próxima edición de este encuentro, asignó la dirección artística de la misma (documenta, febrero de 2019).

Según esta publicación, Farid Rakun y Ade Darmawan representaron a *ruangrupa* en Kassel y formularon sus objetivos curatoriales —decididamente participativos— para la exposición internacional de arte en 2022, de manera que la creación de una plataforma de arte y cultura interdisciplinaria, cooperativa y de orientación global tuviera un impacto más allá los cien días de duración de la *Documenta 15*. Además, manifestaron que su enfoque curatorial tiene como objetivo la puesta en marcha de un modelo diferente de uso de recursos orientado a la comunidad: económico, pero también teniendo en cuenta ideas, conocimientos, programas e innovaciones. Este colectivo también nos recuerda que, si *Documenta* se lanzó en 1955 para curar las heridas de guerra, es coherente que la siguiente edición del evento se centre en tratar las lesiones que afectan al mundo contemporáneo, especialmente aquellas enraizadas en el colonialismo, el capitalismo o las estructuras patriarcales, y contrastarlas con modelos basados en asociaciones que permitan a las personas tener una diferente visión del mundo.

Por otro lado, la decisión del comité organizador de *Documenta 15* de dejar en manos de *ruangrupa* su decimoquinta edición, nos hace ser conscientes de que dicho comité toma así ejemplo de la acumulación de las experiencias colectivas de este grupo en la práctica directa de la construcción institucional como una forma artística.

En este contexto, el colectivo propuso *Lumbung*, que se traduce directamente como ‘granero de arroz’, como título de trabajo para su concepto. Se trata de una maceta colectiva o sistema de acumulación, donde los cultivos producidos por una comunidad se almacenan como un recurso común a ser compartido en el futuro. En base a este término, proponen una colaboración para la *Documenta* imaginando, retocando, experimentando y ejecutando modelos de *koperasi* (palabra cercana, pero no exactamente traducible a cooperativa), un modelo basado en la economía que proviene de los principios democráticos de *rapat* (asamblea), *mufakat* (acuerdo), *gotong royong* (bienes comunes), *hak mengadakan protest bersama* (derecho a organizar una protesta colectiva) y *hak menyingkirkan diri dari kekuasaan absolut* (derecho a abolir el poder absoluto). *Lumbung*, como modelo de gobernanza de recursos, servirá como punto central de esta práctica.

Definitivamente, concordamos con la definición de *Documenta 15* como un conjunto de recursos ubicados en la ciudad, pero que funcionan a escala global a través del ecosistema del arte contemporáneo. Además, *Documenta* es un contexto idóneo para que *ruangrupa* implemente un modelo diferente que implicaría una comprensión profunda de la noción de sostenibilidad, para así poder apoyar la práctica del arte contemporáneo con un factor de impacto efectivo y relevante en la sociedad a la que se dirige. También nos podemos imaginar, compartiendo el impulso que *ruangrupa* e IFC atestiguaron, una edición de *Documenta* que se basa en la ciudad y los sistemas existentes en ella, y que propone varias estrategias que se centran en intereses actuales, tales como la educación alternativa, los modelos

de economía regenerativa y la importancia del arte en la práctica social. En base a estas estrategias plantean, además de una gran exposición de arte en los lugares habituales de la *Documenta*, series de prácticas reales en los servicios públicos de Kassel —como escuelas, universidades, bancos u hospitales— y programas abiertos al público. Este esquema de ida y vuelta al colocar a Kassel en el centro del proceso es conversacional y está destinado a dar lugar a formas y prácticas artísticas híbridas imprevistas.

En este proceso, trabajarán estrecha y colectivamente con curadores, curadoras, tecnólogas, tecnólogos y economistas, así como con otras iniciativas y colectivos en diferentes rincones del mundo. Se espera que quienes participan en estas colaboraciones empleen sus respectivas estrategias mediante el injerto de sus prácticas, primero en cada uno de sus contextos particulares, para desarrollarlas posteriormente en Kassel en 2022.

7. Conclusiones

En el presente artículo, hemos partido de señalar la emergencia y evolución del sector industrial de la cultura y la creatividad en la UE, en el periodo comprendido entre 2008 —año señalado como de crisis financiera global— y 2018, a partir de varios informes de la ONU y Eurostat. Hemos atendiendo particularmente al caso del Estado español, país que, según los últimos informes del Eurostat, registró uno de los aumentos relativos más notables en el número de personas empleadas en el sector cultural, durante el quinquenio 2013-2018.

Según el punto de vista que proponemos, tal aumento en el volumen de producción se torna inasumible para las instituciones que tradicionalmente han ostentado el poder de legitimación y valoración de la práctica artística. De este modo, el *sistema tradicional* del arte vería mermado su autonomía y monopolio, con la emergencia del paradigma *mercantil e interactivo* de las industrias culturales y creativas (ICC). A diferencia del anterior, este modelo comprende, además de las propias de las artes tradicionales, actividades desarrolladas tanto en sectores de *alto índice tecnológico* como orientados a la *prestación de servicios*.

A partir de dichas premisas, seguidamente recomendábamos un análisis de aspectos relativos a la inclusión y la sostenibilidad, tanto en la gestión del sistema tradicional del arte como de las ICC. En este sentido, señalábamos a diversos autores y autoras en el contexto del arte contemporáneo del Estado español que, tras abordar cuestiones referentes a la situación socioeconómica de los y las profesionales que desarrollan su actividad en el mismo, han concluido que han de afrontar grandes dificultades. Una de las primordiales y más insostenibles es la facilidad con la que quienes crean arte y cultura sufren una gran explotación en contextos que conservan una marcada ideología neoliberal.

Encontramos alarmante y paradójico que, a pesar del interés que muestran por la gestión de un sector *aparentemente* boyante, haya una dejación desde las instituciones que ponen de manifiesto dicho interés, con respecto al análisis y estructuración del mismo. Como aproximación a esta tarea, que creemos tan pertinente y necesaria como ardua, nos planteábamos, en primer lugar acotar dos objetivos de estudio.

Por un lado, en cuanto a la relación entre la actividad del mercado del arte tradicional y, por otro, en tanto a las interacciones en el mercado tecnológicamente

expandido, que es considerado como parte de las ICC. Aunque no consideramos que esta reorientación zanje la problemática, es mediante estas últimas, como una gran cantidad de artistas y trabajadores y trabajadoras culturales han comenzado a prescindir de agentes mediadores, para evolucionar hacia la autogestión y practicar su agencia fuera de los confines de dicho sistema.

Seguidamente, nos hemos centrado en algunas respuestas críticas de los y las artistas a la institución museal constatando que, aunque con frecuencia se ha puesto el foco en las estructuras sociales y epistemológicas para con las que dicha institución es deudora, esta práctica no ha impedido la aceptación, a menudo, de formas descompensadas —en términos económico/laborales— de relación con la misma.

De este modo, concluimos que se hace evidente la necesidad de superación de situaciones de desequilibrio que todavía se producen con demasiada frecuencia en relación a las condiciones socio-económicas del colectivo de artistas. Entendemos que solo ésta traerá consigo un mayor aprovechamiento del trabajo artístico en términos de efectividad, ya que implicaría la optimización de la interactividad entre artistas y público. En este sentido, hemos apuntado la propuesta de *ruangrupa* en el contexto de *Documenta 15* como vía posible de experimentación.

Las carencias han sido sobradamente señaladas, las vías de solución, anotadas. Entendemos, por tanto, que es prioritario y urgente que todos y todas los y las agentes del sistema nos impliquemos para recuperar derechos y obligaciones, exigir que se cumplan y hacer de ellos una realidad.

Referencias

- Abbing, H. (2002). *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press.
- AVVAC/PAC (2016). Index Roma: La AECID, Javier Duero y las malas prácticas profesionales. *Makma. Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. <https://www.makma.net/tag/joan-morey/>
- Aliaga, J. V. y Navarrete, C. (eds.) (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Tierradenadie ediciones.
- Aranda J., Kuan Wood, B. y Vidokle A. (eds.) (2011). *Are you working too much? post-fordism, precarity, and the labour of art*. Sternberg Press.
- Bain, A., y McLean, H. (2013). The artistic precariat. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6(1), 93-111.
- Berenblit, F. (2012). Bienvenidos al museo. En Aznar, Y. y Martínez, P. (eds.). *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 23-32). CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos. Recuperado de: <https://bit.ly/34143ha>
- Blas Brunel, S. (2014). Trabajadoras del arte y economía de cuidados. Una valoración desde la experiencia personal. *Investigaciones Feministas*, 4, 39-47. https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41876
- Cancio, A. y Elorza, C. (2020). La Práctica Artística Contemporánea como Crítica a la Noción de Trabajo en Arte. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 8(3), pp. 244-264. doi: 10.17583/brac.2020.3500
- Cavia, B. y Cancio, A. (2018). Dispositivos de precariedad: acerca del trabajo de Nuria Guell. *CROMA*, 11, pp. 20-29.

- Cavia, B. y Elorza, C. (2019). La Investigación Prekariat. Una Red Colaborativa Alimentada desde las Prácticas Artísticas en *Sharing Society. The Impact of Collaborative Collective Actions in the Transformation of Contemporary Societies. Proceeding of the International Conference Sharing Society* (Bilbao, May 23-24, 2019), 310-319. <https://sharingsocietyproject.org/es/2019/05/08/libro-de-actas/>
- Cebal, M. (23 de octubre de 2015). Posición de partida sobre el tema de la producción cultural en la actualidad. En M. Flórez Crespo (Moderadora). *Jornadas Laboratorio 987 sobre producción y mediación cultural*. Jornadas llevadas a cabo en MUSAC, León, España. <https://bit.ly/2RH8v4E>
- Díez Fischer, A. (2012). El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires. *Intervención: Revista de Conservación, Restauración y Museología*, 5, pp. 5-13.
- Documenta (febrero de 2019). *documenta fifteen*. Kassel, Alemania. <https://www.documenta.de/en/documenta-fifteen/#>
- Echeverría, J., Galarraga, A. y Rocca, L. (2014). *Formación y trayectorias de los artistas vascos: Resultados de la encuesta INNOCREA 2013*. Servicios editoriales Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Echeverría, J. (ed.) (2017). *Industrias culturales y creativas: Perspectivas, indicadores y casos*. Donostia: Sinnergiak Social Innovation. <https://bit.ly/3ep5103>
- El observador de la belleza. (2017, noviembre 29). Manuel Borja-Villel [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=unJe0U49k0g>
- Elorza, C. y Cavia, B., “La precariedad como contexto de producción de prácticas artísticas” en *Contenidos de humanismo para el siglo XXI*, Ediciones Pirámide (Grupo Anaya), ISBN 978-84-368-4267-8y Depósito legal M-37182-2019 (En prensa).
- Erić, Z., y Vuković, S. (Eds.) (2016). Precarious labour in the field of art. *On-Curating.Org*, 16/13. <https://goo.gl/Jr44Rz>
- Eurostat (2016). *Culture statistics 2016*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. DOI: 10.2785/56811.
- Eurostat (2019). *Culture statistics 2019*. Luxembourg: Publications Office of the European Union. DOI: 10.2785/45136.
- Gielen, P., Volont, L. y Van Andel, W. (2018). Creativity under pressure. The effects of de-institutionalization on creative labour. *Arte y políticas de identidad*, 19, 15-34.
- Gill, R., y Pratt, A. (2008). In the social factory? immaterial labour, precariousness and cultural work. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), 1-30.
- Guasch, A. M. y Jiménez Del Val, N. (eds.) (2013). *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Cambridge Acholarse Publishing.
- Holmes, B. (2007). Investigaciones extra disciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones (Traducción de M. Expósito, revisada por B. Holmes y J. Barriendos). *Transversal - épico multilingüe webjournal*. ISSN 1811-1696. <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>
- Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales (Traducción de M. Expósito, revisada por J. Barriendos). *Transversal - eipcp multilingual webjournal*. <https://bit.ly/2RIuHLP>
- Martínez, J. y Cancio, A. (2017). Precariousness and Artists: the Spanish Case. *Izvestiya Journal of Varna University of Economics*. 61 (3). p. 236 –251
- Naciones Unidas (2008). *Resumen. Informe sobre la economía creativa 2008*. <https://bit.ly/2TTDIU>

- Nowotny, S. (2006). Anticanonización. El saber diferencial de la crítica institucional (Traducción de G. Pin ferrando y G. Mèliech Bolet, revisada por J. Barriendos). *Transversal - eipcp multilingual webjournal*. <https://bit.ly/3b8CY3k>
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España (estudio y análisis)*. Fundación Antonio Nebrija / Universidad de Granada.
- Pérez Ibáñez, M. (2018). *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte* (Tesis doctoral). Universidad de Granada.
- Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2018). Actividad artística y precariedad laboral en España. Análisis a partir de un estudio global. *Arte y políticas de identidad*, 19, 49-66.
- Pérez-Ibáñez, M. y 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.
- Pérez-Ibáñez, M. y López Aparicio, I. (2020). Las artistas españolas y su actividad económica: trabajo precario en tiempos de crisis. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Debate feminista*, 59, 115-142.
- Ramírez, J.A. (ed.) (2010). *El sistema del arte en España*. Ediciones Cátedra.
- Ruido, M. (2004). Mamá, ¡quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora. Publicado inicialmente en Precarias a la Deriva (eds.), *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Traficantes de Sueños. <http://www.workandwords.net/es/texts/view/497>, 1-9.
- Ruiz-Rivas, T. (2014). *Museos de artistas*. Ciudad de México: Edición digital del Antimuseo. <https://bit.ly/2XDULeY>
- Sádaba, E. (2012). Días de mierda, basura y escombros. (Confesiones de una artista de mierda). En VV.AA. *Mujeres en el sistema del arte en España*, Madrid: Exit, 90-96.
- UAAV (2008). *Introducción al manual de buenas prácticas profesionales en las artes visuales*. <https://bit.ly/2wmYeTN>
- Wuggenig, U., Raunig, G., y Ray, G. (Eds.) (2011). *Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'*. MayFlyBooks.
- Zorita Agirre, I. (2018). Zona de contacto. Encuentros y desencuentros entre la gestión cultural y la producción artística. *Arte y políticas de identidad*, 19, 115-130.