

Arte y precariedad
Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias
Art and precariousness
Notions. Precepts. Bents. Contexts. Experiences

Tesis Doctoral – Doctoral Thesis

Arturo Cancio Ferruz

2017

Directora / Director: Dra. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna

Departamento de Arte y Tecnología. Facultad de Bellas Artes

Department of Art and Technology. Faculty of Fine Arts

Universidad del País Vasco - University of the Basque Country

UPV/EHU



Declaración de la autoría / Declaration of authorship

Yo, Arturo Cancio Ferruz, declaro que esta tesis titulada, *Arte y precariedad: Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias* y el trabajo presentado en ella son de mi propiedad. Y confirmo que:

- Este trabajo ha sido realizado, principalmente, durante mi periodo de matriculación, en el programa de doctorado *Investigación en Arte Contemporáneo*, de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.
- Cuando alguna parte de esta tesis ha sido previamente presentada, para la obtención de alguna otra cualificación, en esta Universidad o en otra institución, esto ha sido claramente manifestado.
- Las consultas a publicaciones de otras personas o entidades son claramente atribuidas.
- Las citas de trabajos de otras personas son claramente atribuidas, proporcionando siempre información precisa de dichas fuentes. Con la excepción de dichas citas, esta tesis es completamente fruto de mi propio trabajo.
- Reconozco puntualmente las principales fuentes de ayuda.
- Cuando la tesis está basada en trabajos realizados en colaboración con otras personas, dejo claro cuáles son las aportaciones de estas personas y cuales las mías.

I, Arturo Cancio Ferruz, declare that this thesis titled *Art and precariousness: Notions. Precepts. Bents. Attachments. Contexts. Experiences* and the work presented in it are my property. And I confirm :

- This work has been mainly carried out during my enrolment period in the doctoral program *Research in Contemporary Art*, at the University of the Basque Country UPV / EHU.
- I openly manifest when I include, in this thesis, fragments that have been previously presented to obtain some other qualification, at this University or another institution.
- I clearly attribute all consultations to publications of other persons or entities.
- I explicitly acknowledge the appointments of other people's work and always provide accurate information from those sources. This thesis is entirely the result of my work, except for these quotations.
- I promptly acknowledge the primary sources of aid.
- When other people collabourate in a research work that bases any part of this thesis, I make clear what the contributions of these people are and what my own.

Date: 23 October 2017

Signature:

A Mari.

Agradecimientos

v

La realización de la presente tesis ha sido posible gracias a una beca de formación del personal investigador, de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, que me ha permitido dedicarme en exclusiva a la investigación llevada a cabo y por lo cual manifiesto mi agradecimiento.

Asimismo, agradezco a la Escuela de Máster y Doctorado de dicha Universidad, la concesión de una ayuda para la movilidad del alumnado, Erasmus+ Doctorado, sin la cual no hubiera sido posible solicitar la mención de tesis internacional. Mi más sincero reconocimiento, también, a la Academia Nacional de Arte de Sofía, en Bulgaria, por ofrecerme la oportunidad de continuar mis labores de investigación para esta tesis, en el seno de su institución educativa.

Agradezco especialmente a la Dra. Pravda Spasova, quien dirigió mi trabajo durante esta movilidad. También agradezco a la Dra. Luisa Rita Brites Sanches Salvado, de la Universidade de Beira Interior UBI, en Covilhã, Portugal y al Dr. Miguel Alfonso Bouhaben, de la Escuela Superior del Litoral ESPOL, en Guayaquil, Ecuador, por su disponibilidad y amabilidad a la hora de revisar y evaluar esta tesis, con el fin de elaborar el informe necesario para la solicitud de dicha mención internacional.

Agradezco enormemente a la directora de esta tesis, Dra. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna, por su gran apoyo y colaboración, especialmente crucial en los últimos dos años de trabajo. Doy las gracias igualmente a la Dra. Inmaculada Jiménez Huertas, por su disponibilidad, dedicación y la confianza depositada, desde que inicié mis estudios de licenciatura, en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Además, quiero agradecer al Dr. Jabier Martínez López, de la Deusto Business School (DBS) de la Universidad de Deusto, por su asistencia en la elaboración de esta tesis, especialmente en las partes tercera y cuarta. También quiero agradecer a todas mis compañeras del equipo de investigación Prekariart, por contribuir a la creación de un contexto propicio para el debate y la reflexión en torno al tema de la tesis que presento aquí.

Un especial reconocimiento a mi amado compañero de vida, Javier Martínez Gordo, por contribuir directa e indirectamente al desarrollo de esta tesis y porque sin su paciencia y apoyo en los momentos de desaliento, hubiera sido difícil su conclusión. Finalmente, hago extensivo este agradecimiento a mi familia, a mis amigos más cercanos y a todas las personas que de una u otra manera han prestado su ayuda. A todos ellos dedico también esta tesis, fruto de un compartido e intenso empeño.

Acknowledgements

The realization of this thesis has been possible thanks to a scholarship I received, as a training research staff at the University of the Basque Country UPV / EHU, which has allowed me to devote myself to the research carried out exclusively and for which I express my gratitude.

I would also like to thank the Master and Doctorate School of this University, for the granting of a mobility aid for students, Erasmus + Doctorate, without which it would not have been possible to apply for an international mention for this thesis. My sincere appreciation, also, for the National Academy of Art of Sofia, in Bulgaria, for offering me the opportunity to continue my research work for this thesis, within this educational institution.

I am grateful to Dr. Pravda Spasova, who led my work during this mobility. I also thank Dr. Luisa Rita Brites Sanches Salvado, from the University of Beira Interior UBI, in Covilhã, Portugal, and Dr. Miguel Alfonso Bouhaben, from the Superior School of the ESPOL Coastline, in Guayaquil, Ecuador. I appreciate their availability and kindness when reviewing and evaluating this thesis, to prepare the compulsory report for the request of the previously cited international mention.

I am especially grateful to the director of this thesis, Dr. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna, for her excellent support and collaboration, especially crucial in the last two years of work. I also thank Dr. Inmaculada Jiménez Huertas for her availability, dedication and confidence, since I

started my undergraduate studies at the Faculty of Fine Arts of the UPV /viii EHU.

Besides, I would like to thank Dr. Jabier Martínez López, Professor at the Deusto Business School (DBS) of the University of Deusto for his assistance in developing this thesis, especially in the third and fourth parts. I also want to thank all my colleagues in the research team Prekariart for contributing to the creation of a favourable context for debate and reflection on the topic of the thesis that I present here.

A special recognition to my beloved life partner, Javier Martínez Gordo, for contributing directly and indirectly to the development of this thesis and because without his patience and support in the moments of discouragement, it would have been difficult to conclude this work. Finally, I extend this thanks to my family, my closest friends and all the people who, in one way or another, have lent their help. To all of them, I also dedicate this thesis, as a result of a shared and intense effort.

Resumen

En la presente tesis, abordo principalmente la problemática de la precariedad asociada a la actividad artística, con una fuerte voluntad interdisciplinar. Aproximo los muy diversos recursos estructurales empleados, desde la filosofía, la política, la sociología, la economía y el arte, para proponer su confluencia en una superestructura.

Para referirme a esta última, utilizo el término collage, que describe tanto la técnica como el resultado final de una yuxtaposición de elementos significantes, que puede usarse con eficacia en todas las fases de una investigación cualitativa. La técnica artística del collage, distintiva del arte moderno y consistente en ensamblar elementos diversos, con el fin de obtener un todo unificado, me da pie a proponer este estudio compuesto por seis partes distintivas.

Estas mantienen relaciones de interdependencia entre sí, en el todo propuesto como tesis pero, al mismo tiempo, esta superestructura proporciona cierta independencia a cada una de las partes, que mantienen sus propios rasgos infraestructurales y sus marcos teóricos, metodologías, objetivos e hipótesis particulares.

No obstante, en este trabajo defiendo la hipótesis central de que, a pesar del valor que la sociedad y las instituciones otorgan al arte, la gran mayoría de las personas que realizan una actividad artística profesional no reciben una compensación justa o equilibrada, que les permita llevar una vida digna.

Además, mantengo el foco en dos objetivos fundamentales; 1) la obtención de evidencia empírica cuantificable, para dar cuenta de la situación de precariedad que caracteriza a una mayoría de artistas contemporáneos en España y el País Vasco, y 2) la localización y realización de propuestas artísticas que ofrecen interrogantes y/o respuestas a la problemática planteada.

Palabras clave: Precariedad, arte, mercado laboral, actividad económica, práctica artística, estética de la precariedad

Codigos Unesco: 620305 Estética de las Bellas Artes, 531299 Economía del Arte, 630107 Sociología del Arte, 520610 Características Socio-económicas, 590202 Política Cultural

Abstract. Keywords

A sheer interdisciplinary will motivates me to elaborate this thesis, which mainly tackles the problem of precarious labour in the field of art. I gather very diverse structural materials from philosophy, politics, sociology, economics, and art to propose their confluence in a superstructure.

To refer to the latter, I use the term collage, which describes both the technique and the outcome of a juxtaposition of significant elements, which can efficiently be used in all stages of qualitative research. A collage is an artistic technique distinctive of modern art, which consists in the assembling of a diversity of elements to obtain a unified whole. It offers me the opportunity to propose this study, which is composed of six distinctive parts.

These parts maintain relations of interdependence among themselves, in the whole submitted as a thesis but, at the same time, this superstructure provides some independence to each of the parts, which maintain their infrastructural features and their particular theoretical frameworks, methodologies, objectives, and hypotheses.

However, in this research, I support the central assumption that, despite the value society and institutions attach to art, the vast majority of people who perform a professional artistic activity do not receive a fair or balanced compensation, which allows them to lead a dignified life.

Besides, I focus on two fundamental objectives; 1) to obtain quantifiable empirical evidence to account for the precarious situation that characterizes a majority of contemporary artists in Spain and the Basque

Country, and 2) to locate and produce artistic proposals that offer appropriate questions or answers to the subject matter proposed.

Keywords: Precariousness, art, labour market, economic activity, artistic practice, aesthetics of precariousness

Lista de tablas

Tabla 1. Concurrencia, participación, nº premiados y dotación económica Ertibil.	142
Tabla 2. Recurrencia Ertibil.	144
Tabla 3. Concurrencia, participación, nº premiados y dotación parcial Arteshop.	162
Tabla 4. Dotación para artistas colaboradores y dotación total Arteshop	162
Tabla 5. Recurrencia Arteshop.	165
Tabla 6. Comparación recurrencia Ertibil y Arteshop.	167
Tabla 7. Comparativa características empleo ISCO 264-265 vs. empleo total.	176
Tabla 8. CNAE-2009.	181
Tabla 9. Distribución de salarios y contratos en España.	187

Lista de figuras

Figura 1. Tridente creativo de Higgs y Cunningham..	106
Figura 2. Círculos concéntricos de Thorsby.	106
Figura 3. Estructura del SCC según KEA.	107
Figura 4. Comparativa concurrentes excluidos y participantes Ertibil. .	142
Figura 5. Distribución del presupuesto entre los concurrentes a Ertibil.	143
Figura 6. Comparativa concurrentes excluidos y participantes Arteshop.	163
Figura 7. Distribución del presupuesto entre los concurrentes Arteshop.	164
Figura 8. Comparativa entre solicitantes excluidos y participantes de Ertibil y Arteshop.	169
Figura 9. Comparativa distribuciones presupuestarias Ertibil y Arteshop.	171
Figura 10. Comparativa trabajadores autónomos ISCO 164-165 vs. empleo total.	174
Figura 11. Registro de salarios (ALL, R0 y D0).	182
Figura 12. Resumen estadísticas CNAE-2009.	183
Figura 13. Curva de Lorenz (ALL, R0 y D0).	184

List of tables

Table 1. Concurrence, participation, no. of prizewinners and total budget Ertibil.	142
Table 2. Recurrence Ertibil.....	144
Table 3. Concurrence, participation, n° prizewinners and partial budget Arteshop.	162
Table 4. Budget for artists collaborators and total budget Arteshop	162
Table 5. Recurrence Arteshop.	165
Table 6. Comparison of recurrences between Ertibil and Arteshop...	167
Table 7. Comparative characteristics employment ISCO 264-265 vs. total employment.	176
Table 8. CNAE-2009.....	181
Table 8. Distribution of salaries and contracts in Spain.	187

List of figures

Figure 1. Higgs y Cunningham's creative trident.....	106
Figure 2. Thorsby's concentric circles.....	106
Figure 3. Estructure of SCC according to KEA.	107
Figure 4. Comparative excluded concurrents y participants Ertibil.	142
Figure 5. Distribution of the budget among the concurrentes to Ertibil.	143
Figure 6. Comparative excluded concurrents y participants Arteshop... ..	163
Figura 7. Distribution of the budget among concurrentes to Arteshop... ..	164
Figure 8: Comparison between excluded applicants and participants of Arteshop and Ertibil.....	169
Figure 9. Comparative of the budget distributions of Ertibil and Arteshop.	171
Figure 10. Comparative autonomous workers ISCO 164-165 vs. total workers.....	174
Figure 11. Registry of salaries (ALL, R0 y D0).....	182
Figure 12. Statistical summary CNAE-2009.....	183
Figure 13. Lorenz's curve (ALL, R0 y D0).	184

Tabla de Contenidos / Table of contents

Declaración de autoría / Declaration of Authorship	ii
Agradecimientos	v
Acknowledgements	vii
Resumen. Palabras clave	ix
Abstract. Keywords.....	xi
Listas de tablas y figuras.....	xiii
List of tables and figures.....	xiv
Part I. Introduction and general information	1
I.1 Motivations	2
I.2 Objet of Study	6
I.3 State of the question, theoretical framework and structure	6
I.4 Hypothesis, research questions and objectives	22
I.5 Metodology	25
Parte II. Aproximación al concepto de precariedad.....	28
II. 1 Origen del concepto.....	30
II. 2 Carácter polisémico del concepto: <i>precariousness</i> y <i>precarity</i>	32
II. 3 Evolución del concepto.....	33
II.3.1 Vulnerabilidad, violencia y dependencia	35
II.3.2 Formas de organización social y mercado laboral.....	37
II.3.3 Violencia simbólica y campo del arte	39
II.3.4 Autonomía y sociabilidad.....	41
II.3.5 Precariedad y temporalidad	43
II.3.5.1 Tiempo natural y tiempo social: procesos de sincronización.....	43
II.3.5.2 Sociedad en red y tiempo atemporal.	46
II.3.5.3 Trabajo inmaterial <i>versus</i> trabajo vivo.....	47

Parte III. Percepción subjetiva y estudio empírico de la precariedad.....	51
III. 1 Percepción subjetiva de la precariedad: el informe <i>Culture Statistics 2016</i>	54
III. 2 Estudio empírico de la precariedad.....	57
III.2.1 Precariedad en el mercado laboral general.....	58
III.2.2 Economía y precariedad.....	61
III.2.2.1 Competencia perfecta y mercado del arte.....	62
III.2.2.2 Fallos de mercado e ineficiencia.....	65
III.2.2.3 La economía de las superestrellas en las artes.....	73
III.2.2.4 Marcos comunes en el mercado laboral del arte.....	78
III.2.3 Arte y precariedad.....	81
III.2.3.1 Una visión de la carrera profesional en arte.....	82
III.2.3.2 Afecto, temporalidad, subjetividad y solidaridad.....	86
III.2.3.3 Creatividad, industria creativa y precariedad.....	87
III.2.3.4 Estrategias alternativas.....	90
 Part IV. Recent empirical evidence of the precarious situation of contemporary artists in Spain and the Basque Country.....	95
IV.1 Analysis of the texts by Pérez and López-Aparicio, and INNOCRE2.....	100
IV.1.1 Convergences and divergences: objectives, methodologies, and conceptual and theoretical reference frameworks.....	102
IV.1.1.1 Art market and creative and cultural industries.....	102
IV.1.1.2 Integration of subsectors in the cultural and creative industries.....	104
IV.1.1.3 Conceptual and methodological references.....	107
IV.1.1.4 Techniques for data collecting and results.....	112
IV.1.2 Critical aspects.....	122
IV.1.3 Some conclusions.....	123

IV.2 Study of two institutional calls financed with public funds for the promotion of emerging artists: Ertibil Bizkaia and Arteshop Bilbao	xvii 130
IV.2.1 Materials, objectives and methods	134
IV.2.2 Starting hypothesis	135
IV.2.3 Ertibil Bizkaia. Itinerant exhibition of plastic arts	136
IV.2.4 Results of the analysis of Ertibil Bizkaia	141
IV.2.5 Arteshop Bilbao. A commerce, an artwork	144
IV.2.5.1 Origenis of Arteshop Bilbao	144
IV.2.5.2 Evolution of Arteshop Bilbao	150
IV.2.6 Results of the qualitative analysis of Arteshop Bilbao	161
IV.2.7 Comparative analysis of Ertibil and Arteshop	165
IV.2.8 Some conclusions	172
IV.3 Precariousness and artists: the case of Spain	172
IV.3.1 Artists and precarious labour	174
IV.3.2 Metodology y data	178
IV.3.3 Results and conclusions	185
 Parte V. Prácticas artísticas relacionadas con la precariedad y su valoración estética.	 189
V.1 Transcodificación, intermitencia e indiscernibilidad.	191
V.2 <i>Da adversidade vivemos!</i> .	196
V.2.1 La estetización y la visión romántica de la precariedad	201
V.3 Una genealogía del arte precario: El caso de Dezeuze.	207
V.4 Otra genealogía del arte precario adecuada a esta tesis.	211
V.4.1 La precariedad como campo artístico de pruebas de la vulnerabilidad de la vida y la confianza en el otro	212
V.4.2 La omnipresencia de la lógica económica como elemento de organización social y estética	216
V.4.3 Toma de conciencia y validación de la identidad precaria	219
V.4.4 Perspectivas estéticas de la precariedad desde lo colectivo	223
 Parte VI. Conclusions.	 232
 Lista de Referencias.	 238

Anexos.....	249
Anexo I. Introducción e información general	249
Anexo II. Evidencias empíricas recientes de la situación precaria de los artistas contemporáneos en España y el País Vasco	279
Anexo III. Conclusiones	376

Part I. Introduction and general information

Nota Preliminar: Para facilitar la lectura de esta primera parte incluyo una versión en castellano en el Anexo I, pp.249-279.

Preliminary note: To facilitate the reading of this first part to non-English readers I include a version translated to Spanish in Amex I, pp.249-279

The first part of this thesis includes five sections. In the first one of them, I present the personal and professional motivations that lead me to start the research work to elaborate this thesis. I narrowly define the object of study and also raise some of the limitations of its treatment in this study, in the second section.

In the third section, I expose a precise formulation, in which I combine information about the state of the question, the theoretical framework and the structure of the thesis. Based on the contents developed in the previous section, I propose, in the fourth section of this first part of the thesis, a series of general and particular hypotheses, and research questions. I also introduce the main objectives proposed.

Finally, in the fifth and last section, I present the general methodology and the particulars of each of the parts that compose this thesis.

I.1 Motivations

I previously expressed my gratitude for the granting of a pre-doctoral training grant, in February 2013, to elaborate the doctoral thesis which project I presented to the annual summons of the Vice-Rectorate of Research of the UPV/EHU. I propose to develop this study as an attempt to give some continuity to the Master's thesis presented to get a degree in the Research and Creation in Art Master, at the UPV/EHU, which I finally present in this same university in 2012. However, this thesis that I present now does not correspond to the project initially planned.

There are several reasons to abandon the initial project and to initiate the research work of a new project. Firstly, I am going to refer to the Basics on Research Activities Workshop, organized by the Unit of Scientometry of the General Research Services (SGIker) of the UPV / EHU, which I attended in July 2014.

During this workshop, I learn that, at the academic level, there is a normatively differential value attributable - at least in this university - to those theses developed in the context of a research team, compared to those carried out alone. However, at that time I have the conviction that researching to produce a thesis is simple, sole and basically an individual and autonomous task, under the supervision of a tutor and a director.

In this workshop, I also understand it is practically an imperative to belong to a research team, to be able to continue doing research work in this institution as a Doctor. I also discover the importance of achieving a projection and impact of the ideas expressed in a thesis and this is more feasible if they take part in a broader context, such as a research project. This is especially possible if this project gets institutional support and is financed publicly and/or privately.

Accordingly, I start a quest for a research environment in which context develop the doctoral thesis proposed. Consequently, I suggest Dr. Inmaculada Jiménez Huertas, tutor, and director of the initial thesis project, the possibility of incorporating this work in a broader context. In spite of the efforts we made to achieve this, it was not possible for many reasons that I omit in order not to lengthen this exposure excessively.

However, we set out an alternative strategy and, in parallel and without abandoning the initial thesis project, we decided to create a research team ourselves. After evaluating the possibilities, we decided to contact Dr. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna, who, after not a little debate, accepted the challenge. We agreed to define a topic of study and examine the conditions of participation in various official calls offering financial support for researchers.

We raise several issues to discuss, among which, the precariousness of artistic labour quickly concentrates our interest since we value very pertinent to treat a concept - precariousness - dilated and multidisciplinary addressed and with a deep anchor in the art system,

from which we detected the need for a thorough treatment. In this way, the Prekariart team emerges.

Since the beginning of our talks in September 2014, we consider it an imperative to call upon other academics, students, and artists interested in joining this team. And we are also clear that the other people who would be part of the team should not come exclusively from the field of art, since we understand that the study must be treated transversally, from different academic disciplines.

We have ever since been modifying, expanding and consolidating a multidisciplinary team and a project - A Multidisciplinary study of the precarious condition of art and contemporary artists. This study obtains, in early 2017, support and funding from the State Program aimed at the Challenges of the Society, financed by the Ministry of Economy, Industry, and Competitiveness of the Government of Spain, to develop the research needed to achieve the objectives.

It is also from then on, when I begin to consider the convenience of including, in the initial thesis in which I was still working, at least a thematic turn, towards the subject of the research project. However, this turn took increasing presence and eventually became a complete thematic turn, with the approval of the director of the thesis that I present now as a result of this whole process.

This decision was relevant for several reasons. Firstly, although I abandoned the initial thesis, after several years of work, I was motivated by the challenge of collecting all the documentation referenced until then

for the research project to propose the elaboration of the thesis that I present now, in the context of the research team Prekariart.

Besides, I do not expect a guaranteed continuity, after all this intensive process of creation and maintenance of this minimum research structure. However, I do think that it offers an eventual, although essential, support for a more or less immediate career as a researcher, once I get a doctoral degree. As well as I consider it more likely to get a better impact of it. Or at least higher, I hope, than if I had continued the initial thesis alone.

Moreover, as I have gone deeper into the concept of precariousness - in the traits that define its presence in the general labour market and the art system - I recognize these features both in my varied professional experiences and in some of the artistic practices I develop in the last few years. Through the latter, I raise questions that meet the subject of this thesis now. Previously, during the period in which I made the first thesis project, I address them less consciously and, more recently, deliberately.

This decision was relevant for several reasons. Firstly, although I abandoned the initial thesis, after several years working on it, I felt motivated by the challenge of collecting all the documentation referenced so far for the research project to propose the elaboration of the thesis that I present now, in the context of the research team Prekariart.

Finally, despite the fact that a personal experience motivates the elaboration of this study, I understand many other artists also experiment the problem I deal with in this thesis. This conviction

represents itself a high motivation to carry out this work which, once presented, is available for further discussion.

I.2 Object of study

Precarity is the central theme that permeates the different parts of this thesis. Although it is not a condition that exclusively affects contemporary art and artists, it is a persistently present distinctive feature in the art system as a whole. However, I would like to point out that given the breadth of the subject, I have decided to focus the research more specifically on aspects related primarily to two issues: the presence of precariousness in the labour market of artists and their impact on their artistic practices.

I am aware even this thematic delimitation may be insufficient, taking into account the proliferation of theoretical studies and practical work around this problem, which has been occurring in recent times. The potential treatment of the proposed issue is not exhausted by the research carried out in this thesis. However, given the dimensions of the object of study, I consider the effort results in a first, exhaustive and inescapable approach to the essential elements that define the subject matter.

I.3 State of the question, theoretical framework and structure

As I anticipate in the abstract, this thesis consists of **six parts**, differentiated although dependent on each other. Besides, these parts may be consecutively divided into **items**, **sections** and **subsections**. The **first part** is the present introduction. In the **second part**, I collect information through research in theoretical texts related to the concept

of precariousness and its relationship with the labour market in general and that of culture and art in particular.

This information about the definition of the concept of precariousness - its origin, its polysemous nature, its evolution and its relationship with the labour market - is systematized in **three items**, based on several concepts derived from the semantic analysis of the term precariousness. Some of these sections include several sub-sections.

In a **first item**, I take as main references several etymological and Latin language dictionaries, to define the origin of the term precarious. I also bring into the matter the arguments of Teresa Marín García (2017), artist, teacher, and researcher at the Faculty of Fine Arts in Altea. She draws on the work of the historian Marc Bloch (1968), to reflect on the relation of the antecedents of the term precarious with current models of production and social organization.

Then, in the **second item**, I use the texts of the American post-structuralist philosopher Judith Butler (2009) to argue about the polysemic character of the term. The **third item** deals with the study of the evolution of the concept, which I develop in several lines of research that account for the different semantic dimensions detected. **Five sections** compose this third item.

The **first section** takes into account the ontological and political implications of the concept, which I analyse regarding the concepts of vulnerability, violence, and dependence, which have as primary reference another text by Butler (2004). The **second section** refers to the relationship of precariousness with the labour market and its influence

on the forms of social organization, which I develop from the work mentioned above of Teresa Marín García. This author bases her arguments on reflections of the political theorist Mariana Barattini (2009) and the sociologist Santiago Aguiar (2008).

In this section, I also present texts by some activists and theorists associated to autonomous Marxism such as Franco (Bifo) Berardi (2003), Silvia Federici (2013), Alex Foti (2004), Maurizio Lazzarato and Antonio Negri (1991). As well as the works of Australian cultural and social theorists Brett Neilson and Ned Rossiter (2005), German labour market analyst Nicola Duell (2004) and British labour economist Guy Standing (2011).

These two different lines of research converge in the **third section**, in which I associate them with the concept of symbolic violence and the field theory, both developed by the sociologist of structuralism Pierre Bourdieu (1992, 1997), to observe how particularly they express themselves in the field of art.

This convergence gives rise to the consideration of the concepts of autonomy and sociability in the **fourth section**, which brings me back to the texts of Berardi, Butler and Marín García, this latter based on an article by the German political theorist Isabell Lorey (2008).

Another line of research, which adds to the previous ones in the fifth section – and last of this third item of the second part of this thesis –, address the relation of the concept of precariousness with temporality, which acquires some importance in the theoretical and artistic work of Thomas Hirschhorn (2005). The starting point of his arguments resides

in the distinction the artist makes between the terms precarious, understood as a temporary right, and ephemeral, that designates whatever that has a duration attributable to the natural order.

From this distinction, I raise the dilemma of precariousness that acts simultaneously as a right and as a form of exploitation. To do this, in addition to the considerations of some of the autonomous Marxists mentioned above, I refer to the work of Papadopoulos, Stephenson, and Tsianos (2008) and the sociologist and economist Manuel Castells (1996).

Finally, Neilson and Rossiter (2005) give me the opportunity to study the possibility of considering precariousness as an empirical object of thought and practice, the primary objective of the rest of the parts of this thesis, which I present below.

In the **third part** of the thesis, I analyze several studies that offer divergent views on the perception of precariousness that affects the general labour market and, more particularly, the labour market of art and culture. These contents are distributed in **two items**.

Firstly, in the **first item**, I present the report Culture Statistics 2016, edited by the European Statistical Office (Eurostat). To start with, I analyse the methodology used in this study to assess cultural activity in the EU. The data obtained show that some professionals of the arts and culture professional field may be in a self-perceived situation of precariousness.

On the other hand, I introduce the **second item**, which include **three sections** presenting several studies that offer empirical evidence of

a real situation of precariousness, both in the general labour market and among professionals in art and culture. In the **first section**, I refer to the works of Gerry and Janine Rodgers (1986, 1989) and Martin Olsthoorn (2014), which characterize the distinctive features of precarious work in the general labour market.

The work of the latter author is one of the starting points for the report *Precarious employment in Europe: models, trends and political strategies*, edited in 2016 at the request of the EU Employment and Social Affairs Committee. This report coincides in some ways with the study by Nicola Duell (2004) that defines and evaluates precarious employment in Europe, through the review of relevant studies and surveys.

In the other two following sections of this second item, I specifically focus on the precariousness that affects the labour market of art and culture. In the *second section*, dedicated to the economy of the arts, I distinguish several fundamental concepts, as I make a historical tour of the evolution of the relations of economic theory with the art system.

This historical overview begins by the hand of Nacho Ruiz (2013), who elaborates an exhaustive analysis of the processes and structure of the art market throughout the times. In addition, I consider the contributions of Jabier Martínez (Annex 1) and Alessia Zorloni (2013). Both of them agree in pointing to the economist Adam Smith (1776) as the precursor of the classic or marginalist economic paradigm, a current

of economic thought that even today, can be considered as a central issue within the general economic science.

I must also emphasize that the central problem of conventional economic analysis is how to deal efficiently with the production and management of scarce resources, which have alternative uses. It also considers the individual as a being with rational behaviour, in the sense of consistent and maximizing, as defended by Robbins (1945).

Thus, the British economist John Maynard Keynes (1921), together with the so-called Bloomsbury Circle, poses an ideal system of the art market marked by the directives of an elite that determines the value of imaginative life. It is an idealized market, which contemplates the fundamental characteristics of a perfect competition market, which I describe using the contributions of economics experts Robert Frank (1992) and Hal R. Varian (1992).

Despite the value of this ideal market model, there are market failures and inefficiencies in the real markets, and particularly in the art market, which Robert Fry (1909), a member of the Bloomsbury Circle anticipates in his writings.

However, it is John Kenneth Galbraith (1958), Don Fullerton (1991) and Victor A. Grinsburg (2013) who define the major failures of the art market and point out the consequences of these failures. One of these effects intervention of States in the art-promoting economy, analysed by William Baumol and William Bowen (1966) and Mark Blaug (1976), and which is questioned by William D. Grampp (1989) and, more recently, by Hans Abbing (2002).

It is not, however, until the 1990s that the art economy becomes a specific object of study, rather than an abstract interest. From this moment, and with the transformation of art by the events introduced by capitalist society, a categorization of the themes and research approaches that cover the art economy appears, as suggested by Zorloni (2013).

According to Antonio Ortega (2013), this utilitarian conception of art, which seeks to make a descriptive (technical-scientific) analysis of an elusive reality, is also a structural and ethical approach towards what Abbing (2002) and Beech (2015) qualify as the exceptional art economics.

They affirm the economies of the artists generally occur in the gift economy, and its impact requires a multidisciplinary approach, which becomes evident when linking the concept of precariousness with art and economics. This section concludes with a reflection by Ginsburg (2013) and Ruth Towse (2008), which point to the relevance of developing new types of economic theories or the adoption of new concepts, such as the economy of precariousness that occupies this thesis.

Besides, in this section focused on the economy, precariousness, and art, I present several studies that discuss the so-called phenomenon of superstars. Sherwin Rosen (1981) and Moshe Adler (1985) lay the foundations of one of the leading theories about the unequal economic distribution that occurs among professionals in the arts.

Both authors hold different arguments to support their theories; while Rosen bases his on the talent of the artists, Adler does it in the need that the consumers have to concentrate their attention on some of

them only. In any case, it is also in the 1980s when Randall K. Filler (1986) concludes that the idea of the 'starving' artist is a myth, demonstrating it through the analysis of the census data of the States United.

On the other hand, Neil Alper and Gregory Wassal (1992) argue that although the artists are not poor, they suffer, however, a certain penalization in their incomes that the information in the census masks.

In this sense, David Thorsby (1994) presents a work in which he argues the behaviour of some professionals, including artists, does not fit the normalized labour model, and show a preference for his profession despite the low income derived from it.

Milton Friedman and Simon Kuzenets (1954) anticipate such a suggestion. After analysing the income of independent professionals, these authors affirm these workers obtain satisfaction not only by the revenue obtained but by the process of work itself, contradicting the theory of the conventional labour supply and demand.

For their part, Robert H. Frank and Phillip J. Cook (1995) present their theory of winner-take-all markets they define as fields of professional activity, including art, in which the people involved compete for enormous economic rewards.

They argue that this type of market is inefficient and highly unbalanced and unfair. However, Rosen (1996) replies to these assertions and suggests that competition in these markets does not create inequality since the professionals involved in them get a clear idea of the odds of succeeding very early in their careers.

In this sense, Adler (2006) replies that it is not only economic success that makes a given market be efficient or not. He argues that artists get a psychic value from the practice of art, a value that is lost when artists do not perform artistic practices, since the market is dominated by superstars.

Adler concludes his argument by valuing the possibilities of compensating for this imbalance and its convenience. Finally, in the last section of this economic section, I present some proposals aimed at developing a unique theoretical framework for the analysis of cultural and artistic work, as well as proposals for suitable public policies.

These last reflections come mainly from the work of the culture economist Françoise Benhamou (2003), which is consistent with the ideas developed by Alper and Wassal (2006) and suggest that the methodological questions for the analysis of the artistic and cultural labour market are very numerous. It is for this reason, why they express the convenience of elaborating a more significant number of empirical studies on this sector of economic activity.

In the **third section**, I set the sights on several professionals in the field of art and culture, who approach a problem that directly affects them, analyse - and sometimes denounce it - through theoretical reflections, empirical studies and artistic and cultural proposals. This is how Anna Louie Sussman (2017) examines how an artist's career develops, arguing that there is class discrimination implicit in the art world.

Facing this situation, I propose the work of Andy Pratt and Rosalind Hill (2008). They review the influence of the analysis of autonomous Marxists on the emergence, rise, and visibility of the precarious movement, the autonomy of immaterial labour, the decline of contemporary capitalism and the potential of workers to lead paradigmatic shifts.

They also make a review of the characteristics that define a precarious work and highlight the influence that the working conditions of the new creative precarious class exercise in the configuration of labour relations, concerning the general labour market.

Besides, Gerald Raunig, Gene Ray and Ulf Wuggenig (2011) highlight the current proliferation, both ideological and material, of the creative industries. Also, Erić and Vuković (2013) argue that due to the current system of rampant capitalism, the working conditions of artists have not only radically changed, but have also infected adjacent professional areas, such as curatorship, which institutions had hitherto maintained under their protection

Wuggenig, Raunig, and Ray also pay attention to the proliferation, both material and ideological, of the creative industries and the forms of resistance to this dominant cultural current which Max Horkheimer and Theodor Adorno (1944) anticipated.

I conclude this section, presenting three works that raise alternative visions to the panorama described so far. Firstly, I introduce the analysis that Alison Bain and Heather McLean (2013) make of two independent art organizations that represent a resistance to the central

neo-liberal tendencies of the creative city, that act outside the frameworks prevailing in the Canadian artistic context.

Secondly, I feature artists Julieta Aranda and Anton Vidokle, who together with writer and editor Brian Kuan Wood (2011) wonder why a plethora of skilled artists around the world are engaged in a profession that offers meagre salaries or even is subject to unpaid work.

They affirm that despite the extraordinary value attributed to the arts, it holds the refutable conception of art as a gift. Finally, Lara García Díaz is currently working on her doctoral thesis, in which she considers the field of art as a field of evidence of the forms of labour exploitation that occur today.

Unlike the second and third parts, in which I do not define a geographical or temporal context, in the **fourth part**, I focus on the analysis of two recent empirical case studies. I also concentrate on the elaboration of other two, which examine the economic and professional activities of two specific groups; the graduates from the Faculty of Fine Arts of the University of the Basque Country UPV/EHU and the collective of professional Spanish artists.

Initially, I present **three items**. In the **first item**, I carry out the analysis of two studies, one by Pérez and López-Aparicio (2017), and the other by research team INNOCRE2 (2014), to later establish a comparison between the two of them.

The relevance of this analysis lies in the fact that, in spite of their differences, both teams base the collection of socioeconomic data about the artistic and professional activities, for their respective research

work, in an anonymous survey that they distribute among artists and students of art as primary sources of information.

This comparative analysis reveals the pertinence of the elaboration of two empirical case studies *ex profeso* for this thesis, which I present next. Thus, the **second item** of this fourth part of the thesis is related to the promotion of emerging artists by public institutions, in the artistic context of Bizkaia, between 2012 and 2016.

In the **third item**, I examine the working conditions of the professional art sector, through the surveys that the National Institute of Statistics (INE) publishes on a regular basis. Dr. Jabier Martínez López, to whom I reiterate my gratitude, has kindly supervised the contents of these two studies.

Finally, in the **fifth part**, I proceed with the localization, observation, and analysis of specific artistic practices and aesthetics that are in some way related to the proposed object of study. I distribute the contents of this part in **four items**.

In the **first item**, I analyse an article by French aesthetics and art theorist Nicolas Bourriaud (2009). The author elaborates this paper in response to some criticism to his *Relational Aesthetic* (1998), by the philosopher of politics and aesthetics Jacques Rancière. He considers that the relational aesthetic proposed by Bourriaud is little more than a moral resurgence in art.

Rancière questions the pedagogical model for the effectiveness of art and sees, in most of today's committed works of art, the validation of

a model of relations between art and politics, which went out of fashion 200 years ago.

Bourriaud admits that the effectiveness of art does not consist in transmitting a message, but in an approach to a formal problem, shared by the artists discussed in the essay mentioned above. Bourriaud also considers that Rancière misinterprets it by assuming the work of these artists as dispositions of art that are presented mere and immediately as social relations.

What we apparently confront here, he says, is a somewhat typical optical distortion among contemporary philosophers, who do not recognize the concepts that art reveals through their visual reality, because they make failed connections between the bibliographical referents from which they observe the world and the studies of the artists.

Bourriaud further adds that the significance of the political program of contemporary art consists in its recognition of the precarious condition of the world, a subject elaborated in his book *The radical* (2009). The author warns in this text that there is confusion between the precarious state of a work of art and its immaterial or ephemeral character and states that while the former is a philosophical notion, the latter refers merely to the formal or demonstrative properties of its external appearance.

From this hypothesis, Bourriaud elaborates a theoretical development that leads him to distinguish three main patterns associated with precarious aesthetics; transcoding, intermittency, and

indiscernibility. In addition to highlighting the characteristics of each of these categories, he presents and analyses the works of artists related to each of them. He features some works of Kelley Walker, Wade Guyton, Seth Price, Philippe Parreno, Cerith Wyn Evans, Maurizio Cattelan, Carsten Höller, Tino Sehgal, Trisha Donnelly, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans and Mike Kelly.

I finalise this section referring to a study of Oliver Asselin, Johanne Lamoreux and Christian Ross (2008), in which they elaborate a series of reflections that appeal to the same regime of visibility of the works proposed by Bourriaud to introduce a precarious aesthetic.

In the **second item**, I pay particular attention to an article by art historian Anna Dezeuze, in which the author reflects on a particular trend in contemporary art, which prompts numerous artists to appeal to elements of shantytowns or everyday experiences of their inhabitants when they produce his works.

More particularly, Dezeuze refers in his text to the series of works of more than 25 international artists selected by curator Carlos Basualdo for the exhibition *The structure of survival* in the biennial of Venice of 2003. Among them, the works of artists such as Francis Alÿs, Marjetica Potrč, and the groups Oda Projesi and Colectivo Situaciones.

She also warns about the aestheticization and the romantic view of precariousness in the works of artists Alexandre da Cunha and Antonio Ole. In his text he also alludes to Hélio Oiticica as a precursor of this tendency and the critic Guy Brett, to reveal that Latin American art has already been characterized by its links with precariousness since 1989.

In addition to the statements of these artists and the analysis of their works, the author relies on thinkers and theorists such as Michel de Certeau, Slavoj Žižek, George Yúdice, Mike Davis. Based in these thinkers, she elaborates an argument that leads her to find great ambivalence when confronted with some of these works in the white cube of the gallery.

Consequently, she questions if the artists who explore the problem of precariousness ever wonder about the suitability as a platform of the refined conditions of exhibition and reception of the contemporary art system, for the exploration of political alternatives. She also questions whether art is a credible space on which to base the potentially revolutionary coalition between the informal proletarian class of shantytowns and the progressive part of the symbolic class.

The question of the articulation of this coalition on the part of the artists constitutes for Dezeuze one of the most critical challenges of contemporary art, which she tries to answer in this article and in the book that I present in the following section.

In the **third item**, I include an exhaustive research work developed by Dezeuze (2017), in which the author defines an evolution of the precarious artistic practices, through the comparative analysis of cases of study in the artistic contexts of Europe and North and South America, which arise in the late 1950s and into the early 21st century. Her study raises a network of similar practices and concerns that stem from the growing awareness of the fragility of individual existence in capitalist society.

Its structure allows her to include a vast number of referring artists, and associate them with concepts and reflections of several theorists.

Similarly, in the **fourth item** of the fifth part, I focus on a selection of artists and theories, to offer an aesthetic vision following the ideas expressed in the previous parts of this thesis. This item includes **four sections**. In the **first section**, I refer to the works of Butler, whose text I already present in the second part of the thesis and in which the philosopher reflects on concepts such as vulnerability, or Levinas' use of the term 'face.'. These reflections accompany in a narrative, which describes the work of artists such as Chris Burden and Marina Abramović, and of the latter with his companion Ulay.

The **second section** deals with the omnipresence of economic logic as an element of social and aesthetic organization, based on the work of Teresa Marín Gracia, which I also present in the second part of the thesis. Her reflexions make me consider the work of Otto Muehl, one of the exponents of the Viennese actionists, as well as the most recent pieces by Andrea Fraser.

I initially base the **third section** of this fourth item of the fifth part of the thesis, on the work of the artist Thomas Hirschhorn; also one of the primary references for the book of Dezeuze and that also appears as a reference in other parts in this thesis.

On this occasion, I mainly highlight his work *Musee Précaire Albinet* (2004), to explain how, through this work, I understand what constitutes an awareness of one's identity as a precarious artist, with its

risks, failures, but also fortunes. In this sense, the arguments of Claire Bishop (2006), who examines the conceptual and material limits social and collaborative art maintains with the conception of art as an elitist product of consumption are central.

It is concerning the work of Marín García how I raise, in the **fourth section**, and last, of this fourth item, some cases of collective experiences that, from various perspectives, have tried to react to the precariousness of the artistic and cultural sector. Through these experiences, collective rights are claimed, and multiple models of shared management are proposed, as opposed to the proliferation of individual initiatives around precariousness in the arts.

It is in this last section, where I include a brief analysis of some of my recent artistic work since it refers to many of the issues raised throughout this thesis, which concludes in the sixth and final part: the general conclusions.

I.4 Hypotheses, research questions, and objectives

Based on the theoretical framework and the state of the issue developed in the previous section, I propose the following main hypothesis, which I anticipate in the summary: despite the value that society and institutions attach to art, the vast majority of people who perform a professional artistic activity do not receive a fair or balanced compensation, which allows them to lead a dignified life.

Besides, the art system subjects artists to a complex ontological, political, and temporal loop of which, for an artist, it is difficult to escape without running the risk of becoming some outsider. It is a

system that reproduces from the initial stages of professional promotion of aspiring artists, and that sometimes find a reflection of this situation in some of their artistic practices.

These hypotheses make me ask the following question:

- Is it possible to transform the art system into a more sustainable, inclusive and balanced configuration, in which precariousness is not considered a *sine qua non*?

This central question entails at least three other issues, namely:

- What do we mean by precariousness?
- Are the situations of contemporary art and artists precarious in a general way?
- Are the precarious conditions of contemporary art and artists already present from the stages of formation and emergency?
- Is it possible to define and measure this precariousness?, and how?

Besides, I raise the following question:

- Are there models outside the traditional art system - composed of museums, galleries, exhibition halls, trade shows - operating more or less autonomously and that differ from this established system?
- And, finally, if they exist, which are their characteristics?

Moreover, in this sense, I ask myself; in the case of no existing alternative models to the institutional system of art, which could be the distinguishing features of these alternative models?

These questions, of course, will lend themselves to multiple answers and varied approaches to the subject. However, in the case at

hand, it is worth mentioning a treatment of them which derives from my training as an artist and as an art researcher, both in a theoretical and pragmatic state. And, consequently, around the institutional praxis as well as outside of it and this is how I will put it in the pages of this research.

Based on the principal hypothesis and the research questions, I raise several objectives. In the first place, I propose to define the concept of precariousness, its origin, and its evolution, to establish a suitable conceptual framework to support this thesis. Secondly, to formulate an analysis of the relationship between precariousness and art, in an interdisciplinary way, mainly from art, philosophy, sociology, and economics, since I understand this is a multidimensional problem. Finally, I analyse some national and international empirical studies, extracted from the disciplines previously mentioned and also propose two empirical studies expressly elaborated for this thesis.

In the first of these two studies, I analyse two publicly financed calls in the province of Bizkaia for the promotion of emerging artists who are still in their training period or at initial stages of their professional careers.

The objective of this study is to obtain evidence that in these calls are already present some features of what I previously defined as precariousness in the art system. Also, I propose a comparative analysis of both calls to identify their similarities and differences, since these are two very differentiated and distinctive models of promotion of emerging artists.

The second study analyses the working conditions of the professional artists in Spain, based on surveys and statistics periodically published by the National Institute of Statistics (INE), which inform about socioeconomic data about the types of contracts, economic activity, and income received in the general labour market.

This study aims to obtain empirical evidence to show that the values that characterize the right to a dignified life are lower in the so-called creative industries than those in other labour fields.

II.5 Methodology

In the summary of this thesis, I already anticipate it is the artistic technique of collage that bases its superstructural methodology. Through this technique some artists juxtapose fragments of different origins, which involve a process of reflection and awareness in the application of each of the actions that result in a final product.

These fragments - which can be images, artifacts, words, phrases, textiles, sounds, stories, etc. - are drawn from their contexts, to create an assembly between them that takes on its own meaning about a particular problem.

Thus, I use theory and practice in this thesis, to situate the collage method as a contextualizing analytical strategy (Davis, D. and Butler-Kisner, L., 1999). I use materials from a series of different sciences that, far from giving a detrimental relativistic epistemology, as a result, aims to produce a boundary-blurring epistemology (Harding, 1996). An inclusive, liberating plan that can operate in the overlapping of multiple disciplines (Vaughan, K., 2005) base this strategy, in response to the

first interdisciplinary will with which I intend to elaborate this doctoral thesis.

The premise that the work of an artist consists not so much in his technical skill for execution in a medium, but in the very manoeuvre of cutting, displacement, and resignification, for the construction of meaning (Victoria, G.A., 2010) is also a base for this decision.

I refer to the artist as a *bricoleur*, who based his work as a researcher with a multidisciplinary approach, finds a critical notion of this research orientation, which Joe L. Kincheloe (2001) describes as an interdisciplinary approach. This author maintains DIY avoids both the superficiality of methodological breadth and the narrowness of unidisciplinary approaches.

The notion of DIY that he defends recognizes the dialectical nature of the relationship between the disciplinary and the interdisciplinary and promotes a synergistic interaction between the two concepts. In this context, DIY is concerned not only with divergent methods of research but also with the understanding of various theories and philosophies of the different elements found in the act of analysis.

The ideas presented in this essay move researchers to gain a better conceptual understanding of the complexity of what is research, a recognition sometimes overlooked in the mainstream of qualitative research. In particular, critical bricoleurs employ historiographical, philosophical, and social theoretical lenses to obtain a more complex understanding of the intricacies of research design.

In any case, this general methodology also contemplates several particular methods for each one of the parts of the thesis. Thus, a qualitative methodology base the second and third ones are, through the localization and analysis of texts that address the proposed problem. Meanwhile, in the fourth part, in addition to these qualitative research techniques, I also include some quantitative research. I refer specifically to the statistical treatment of numerical data, which I use to describe the two case studies that I include in this section.

Parte II. Aproximación al concepto de precariedad

En esta segunda parte de la tesis, exploro diferentes cuestiones en torno al concepto de precariedad, con el fin de definir su origen, su evolución y describir algunas nociones clave asociadas a su significado. Para ello llevo a cabo una revisión de la bibliografía seleccionada a dichos efectos, que presento en tres apartados y que, algunos de ellos, se despliegan en varias secciones.

En un primer apartado me refiero a la etimología del término. En el segundo a su carácter polisémico – más notable en lengua inglesa, debido a la existencia de dos vocablos que se refieren al mismo término; *precariousness* y *precarity* – y que tienen implicaciones con respecto a dos dimensiones; una ontológica y otra política. La evolución del concepto, que ocupa el tercer apartado, se despliega en cinco secciones.

En la primera de ellas, el concepto es entendido como rasgo distintivo presente en situaciones de violencia, durante periodos de conflictos bélicos. A continuación, en la segunda sección me refiero a la relación de la precariedad con el mercado laboral y su influencia en las formas de organización social.

Estas dos líneas de investigación anteriores encuentran su convergencia en una tercera sección, al analizarlas bajo la perspectiva de la teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu. En la cuarta sección, presento una serie de recapitulaciones en relación a las ideas de autonomía y colectividad. Finalmente, en la quinta sección analizo su relación con la temporalidad, estableciendo, en primer lugar una distinción entre los términos *precario* y *efímero*, donde el primero se refiere a un derecho temporal que concierne a las acciones y decisiones humanas, mientras que el segundo se refiere al orden de lo natural. Esta distinción da lugar a un dilema que actúa bajo los efectos de la noción de *tiempo atemporal*, y que se basa en la consideración del trabajo precario desde puntos de vista tanto sociológicos como políticos.

II.1 Origen del concepto

Según el *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española* de Edward A. Robert y Bárbara Pastor (2005), la palabra precariedad tiene su origen, en la raíz indoeuropea *prek-*. Sus autores definen esta entrada de la siguiente manera:

prek- Suplicar, rogar.

1. Lat. *prex*: petición.

plegaria, ant. **plegarias**: **preces** 'súplicas'; **precario** 'que se obtiene con ruegos, por complacencia, 'inseguro, escaso'; [**de**] **precario** 'manera de estar en un cargo o situación cuando no se está con plena seguridad o derecho', 'de prestado'; [**en**] **precario** 'manera de disfrutar o usar una cosa'; **procaz** (*procax*: que pide descaradamente) 'insolente, petulante, desvergonzado'; **deprecar** (prep. *de*) 'tratar de evitar algo con plegarias'; **deprecación** 'súplica', 'figura retórica consistente en una súplica patética', 'rezo'; **imprecar** (prep. *in*) 'proferir imprecaciones deseando daño a alguien'; **imprecación** 'exclamación con que se manifiesta el deseo de que a alguien le ocurra algún daño', 'figura retórica constituida por una exclamación de esa clase'.

2. Grado cero y sufijo **prk-sk-*

Lat. *postulō*: pedir, rogar.

postular, **postulación**, espec. En una recaudación benéfica; **postulado** 'verdad que se admite sin demostración, necesaria para ulteriores razonamientos'; 'supuesto que se establece para fundar una demostración'.

No me resulta difícil imaginar a alguno de nuestros ancestros articulando la raíz prek-, para suplicar o rogar, ya sea a un prójimo o una deidad considerada suprema, expresando necesidades o deseos con el fin de que sean satisfechos. O también para requerir algo a lo que se piensa que se tiene derecho, exigiéndolo como necesario o conveniente, incluso de manera desvergonzada o patética.

Es en este espacio común, en el cual se encuentran la vulnerabilidad individual y la negociación con el otro, donde comienzo a situar el concepto de precariedad. Así es como, de hecho, hace la filósofa Judith Butler quien, como vemos seguidamente, también sitúa el concepto de precariedad en un espacio 'entre', como un reflejo del carácter polisémico del mismo.

Por otro lado, en el *Diccionario Básico Vox: latín – español / español – latín* (1993) podemos encontrar las entradas siguientes:

Precāriō; a fuerza de ruegos || precariamente, de manera precaria.

Precārius -a -um: conseguido a fuerza de ruegos || dado, concedido por benevolencia ajena || precario, inseguro, pasajero.

Teresa Marín García (2017), destaca la vinculación del término precario con las preces; “versículos tomados de la Sagrada Escritura y oraciones destinadas por la Iglesia para pedir a Dios socorro en las necesidades públicas o particulares. Ruegos, súplicas. Oraciones dirigidas a Dios, a la Virgen o a los santos”. (Real Academia Española, 2014).

Por otro lado, haciendo referencia al texto *La sociedad Feudal* (1968) de Marc Bloch, Marín García admite que:

En la Edad media, los términos *precario* y *beneficio* eran adjetivos

que definían indistintamente formas de acuerdo entre “patrono” y “protegido”. Con el tiempo se van diferenciando y el acuerdo *precario* (*precarium*) pasó a definir aquello que se obtenía por plegarias (preces) o súplicas, pudiendo ser donado e igualmente retirado. Mientras que el *beneficio* (*beneficium*) pasó a asociarse a actividades de carácter profesional (especializadas) y de individualización, reguladas por la costumbre colectiva. De forma progresiva el *beneficio* se fue asimilando a la noción de “feudo”, convirtiéndose en una forma jurídica que se transformó en institución de clase. (Marín García, T., 2017 en Aliaga J.V. y Navarrete, C., p. 68).

De este modo, Marín García (2017) pone de manifiesto que “[los] antecedentes del término *precario* definen dos elementos indispensables para el debate actual, como son: la omnipresencia de la lógica económica como elemento de organización social, y la relación entre los modelos de producción, su reglamentación y las dinámicas de poder.” (Ibídem, pp. 68-69), cuestiones que abordo más adelante, en esta y en sucesivas partes de esta tesis.

II.2 Carácter polisémico del concepto: *precariousness* y *precarity*

Butler (2009) examina la relación existente entre los dos vocablos que definen en lengua inglesa el concepto de precariedad; *precariousness* y *precarity*. En relación a la palabra *precariousness*, Butler afirma que la vida es precaria por definición: la precariedad es un rasgo de toda vida y se puede acabar con ella por voluntad propia o por accidente; su persistencia no está garantizada en ningún sentido (p.25).

Por otra parte, en lo que concierne al otro término que define el concepto de precariedad – *precarity* –, Butler manifiesta que designa una condición inducida políticamente, por la cual ciertas poblaciones acusan una falta de apoyo por parte de las redes sociales y económicas, encontrándose diferencialmente expuestas a sufrir daños, violencia o muerte (Ídem). Para Butler, los conceptos *precariousness* y *precarity* se intersecan (Ídem) y destaca que la concepción más o menos existencial de la voz inglesa *precariousness* está conectada con la noción más específicamente política de *precarity* (Ibídem, p. 3).

Por tanto, la precariedad según Butler es un constructo normativo y sugiere que debería haber un modo más inclusivo e igualitario de reconocer la precariedad, que tome forma a través de políticas sociales concretas con respecto a asuntos tales como el lugar donde cobijarse, el trabajo, la alimentación, la salud y el estatus legal (Ibídem, p.13).

II.3 Evolución del concepto

Seguidamente, introduzco varias líneas de reflexión que dan cuenta, por una parte, de las dimensiones ontológica y política del concepto de precariedad, presentadas anteriormente.

Primero, con respecto a las situaciones de vulnerabilidad y violencia que sufren las personas que se ven envueltas en conflictos armados, durante los cuales se produce una distribución desequilibrada de la precariedad – *precariousness* –; “[en] el caso del poder militar, se maximiza la precariedad de vida para algunos y se minimiza para el poder en cuestión” (Suarez Ortega, P., 2010, p. 194). Uno de los objetivos de la crítica de la guerra consiste en repensar el carácter

complejo y frágil de los vínculos sociales (Butler, J., 2009, p. viii).

Por otra parte, en lo que concierne a la emergencia del término *precarity*. A modo de traducción de la palabra francesa *precarité*, este neologismo es utilizado por primera vez por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en 1974 (Barattini, 2009, p. 18). Sin embargo, adquiere especial relevancia en el contexto de los movimientos sociales y los grupos políticos independientes de principios de los años 80 (Neilson, B. y Rossiter, N., 2005, párr. 4).

El término *precarity* se refiere a las formas de explotación laboral relacionadas con el capitalismo postfordista y se extiende a otros aspectos de la vida intersubjetiva, como la vivienda, la deuda y la habilidad de construir relaciones sociales afectivas (Neilson, B. y Rossiter, N., 2005, párr. 4). Estas dos líneas de investigación diferenciadas encuentran un nexo común al considerarlas bajo el prisma de la teoría de los campos del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

Finalmente, otro de los sentidos de lo precario es el de su escasa duración y estabilidad en el tiempo; lo pasajero. La relación de la precariedad con la duración o la temporalidad adquiere cierta importancia en el trabajo del artista Thomas Hirschhorn, quien distingue lo precario de lo efímero. Esta distinción permite establecer a su vez la separación entre un orden natural y un orden social, este último caracterizado por la necesidad de desarrollar procesos de sincronización, que se encuentran determinados por lo que se viene a denominar sociedad en red.

Una sociedad fuertemente influenciada por la evolución de la

tecnología informática, los medios de comunicación e Internet que ha propiciado la existencia del trabajo inmaterial y de lo que Manuel Castells denomina tiempo atemporal. Sin embargo, esta visión sociológica simplificada es contestada por la conceptualización políticamente operativa y fenomenológica propuesta por Tsianos y Papadopoulos, así como por la consideración que hacen Neilson y Rossiter de la precariedad como objeto empírico mensurable.

II.3.1 Vulnerabilidad, violencia y dependencia.

Butler (2004) despliega, en una recopilación de ensayos, sus reflexiones acerca de las condiciones de vulnerabilidad y agresión agudizadas que siguen a los trágicos eventos que acaecen en la ciudad de Nueva York, el 11 de Septiembre de 2001.

Afirma que, a consecuencia de estos hechos, es consciente de que existen modos variables de distribución de la vulnerabilidad y maneras diferenciales para su asignación, que hacen que algunos grupos sociales sean más vulnerables que otros a la hora de ser objetos de violencia arbitraria (p. xii). Los perjuicios provocados le llevan a considerar que su vida depende de otros que no conoce y que nunca va a conocer y esta dependencia fundamental en el otro anónimo es una condición que Butler no puede pasar por alto (Ídem).

También repara en que la situación de algunos estados vitales es digna de aflicción y otras no, y que este hecho diferencial opera en la producción y el mantenimiento de ciertas normas de exclusión de quién es normativamente humano y quién no (Ibídem, xiv-xv). Butler define *castigo indefinido* al considerar las implicaciones políticas de aquellas

concepciones normativas de lo humano, que produce – a través de estos procesos de distribución de la vulnerabilidad y de exclusión social – una multitud de *vidas invivibles*, al suspender su estatus político y legal (Ibídem, xv).

Apunta además, que lo gubernamental designa un modelo de conceptualización del poder en operaciones difusas y polivalentes, que sitúa el foco de atención en el manejo de las poblaciones y opera a través de discursos e instituciones tanto estatales como no estatales (Ídem).

También sugiere, que las formas contemporáneas de soberanía nacional ponen en marcha todos los medios que están a su alcance para superar la impresionabilidad y la vulnerabilidad individuales, imposibles de erradicar por la dependencia humana y la sociabilidad (Ibídem, xiv).

Advierte de los riesgos de la crítica pública, afirmando que la esfera pública está en parte constituida por lo que no se puede decir y lo que no se puede mostrar, y añade que los límites de lo decible y de lo mostrable circunscriben el dominio en el cual opera el discurso político y define el tipo de sujeto que aparece como actor viable (Ibídem, xvii).

Sin embargo, afirma que, al convertirnos en víctimas, a cada uno se nos ofrece la oportunidad de reflexionar acerca de la violencia que recibimos, para descubrir los mecanismos de su distribución y quien la sufre en mayor medida (p. xii). La pérdida de privilegios, aunque estos sean temporales, abre la posibilidad de comenzar a imaginar mundos en los cuales la violencia se minimice y que la inevitable interdependencia se reconozca como la base de una comunidad política global (Ibídem, xii-xiii).

Aunque confiesa no saber cómo teorizar esta interdependencia, sin embargo sugiere que tanto la responsabilidad política como la ética están arraigadas en el reconocimiento de que existen formas radicales de autosuficiencia y soberanía desenfrenada que, por definición, forman parte de y son perturbadas por procesos globales más amplios, por lo que no es posible asegurar un control definitivo que, por otra parte, no es, ni puede constituir, un valor digno de aprecio (Ibídem, xiii).

Por último, se aproxima a la cuestión de la ética de la no violencia, basada en el entendimiento de la facilidad con la que es posible anular una vida humana (Ibídem, xvii). Cita al filósofo Emmanuel Levinas (1961) quien, según Butler, ofrece una concepción de la ética que descansa en la capacidad de comprensión de lo precario de la vida, que comienza con la vida precaria del otro (Ibídem, xvii-xviii).

En este sentido, Levinas hace uso de la palabra 'cara' – concepto que este filósofo emplea en su pensamiento en torno a la socialización humana y que significa que, éticamente, las personas somos corresponsables en el encuentro cara a cara – como una figura que comunica tanto la precariedad de la vida como la suspensión de la violencia (Ibídem, xviii).

II.3.2 Formas de organización social y mercado laboral.

Marín García cita a Mariana Barattini (2009), quien mantiene que la cuestión de la precariedad laboral no es una novedad, ya que, como menciono anteriormente, la OIT utiliza dicho concepto por primera vez en 1974, definiéndolo como “[...] la inestabilidad en el puesto de trabajo, ya sea por la inexistencia de contrato, o por contratos por tiempo

determinado” (p. 18). Además, Barattini cita a Santiago Aguiar (2008), quien afirma que:

Desde entonces, ha ido incrementándose la preocupación por la precariedad laboral, pero siempre como un efecto, no deseado o necesario, de la re-estructuración productiva, el cambio tecnológico en el proceso de trabajo, las transformaciones en el mercado de trabajo, y las nuevas formas de organización del trabajo (párr. 2).

Este efecto *no deseado* de la reestructuración productiva se convierte, sin embargo, en un rasgo estructural patente que provoca tensiones en el espacio de las prácticas laborales relacionadas con el capitalismo postfordista.

Brett Neilson y Ned Rossiter (2005), describen estas prácticas como una forma de explotación y flexibilidad laboral que implica inseguridad, falta de garantías, y condiciona la previsibilidad de la existencia, afectando tanto al bienestar material como al psicológico. La generalización del término precariedad en el mercado laboral, da lugar incluso a la especulación acerca de la emergencia de una nueva clase social denominada precariado; neologismo que surge de la unión de los términos precariedad y proletariado (Standing, G. 2011).

Sin embargo, Nicola Duell (2004) afirma que el análisis comparativo de los textos, los datos y los factores contextuales nacionales muestran que el empleo precario debe ser entendido como una noción con múltiples facetas y como un fenómeno multidimensional. Duell sostiene que además de variar de país a país, el rol del empleo

precario varía significativamente a través de los diferentes mercados de trabajo y contextos institucionales.

Por otra parte, Neilson and Rossiter mantienen que, aunque la precariedad conduce efectivamente, a la condición de incertidumbre, inestabilidad o falta de credibilidad y control sobre la propia vida, también implica un punto de partida hacia nuevas formas de organización que plantean la aceptación y la explotación de la flexibilidad inherente en los nuevos modos de producción y socialización en red.

En este sentido, Martín García hace notar que, desde distintas perspectivas, Berardi (2003) y Lazzarato y Negri (1991) “han tratado de estudiar las potencialidades políticas de los trabajadores precarios tratando de indagar sus posibilidades como nuevo actor social, centrando el foco en el trabajo inmaterial y las nuevas subjetividades que genera” (Martín García, 2017, pp. 70-71).

Sin embargo, Martín García advierte que existen voces críticas como la de Silvia Federici (2013), “que alerta sobre la discutible autonomía de los “trabajadores inmateriales”, que termina tornándose en una esclavitud de la red y una forma más de apropiación del capital del trabajo no contractual” (Ibídem, 71).

II.3.3 Violencia simbólica y campo del arte.

En este escenario, el trabajador precario se encuentra en una situación que – salvando las distancias – puede ser asimilable a la que Butler propone cuando pone su punto de mira en poblaciones que se encuentran afectadas por la precariedad debida a contiendas bélicas.

Independientemente del punto de partida que Butler elige para

elaborar sus reflexiones y considerar los marcos conceptuales y epistemológicos a tener en cuenta en estas situaciones, también admite que estos pueden tener implicaciones en otros debates (Ibídem, p.13). Es así cómo, aunque se encuentran muy lejos del objeto de estudio principal de esta tesis – ya que de ninguna manera alude al campo del arte –, considero que la descontextualización, abstracción y la aplicación del pensamiento de Butler al objetivo de este apartado resultan pertinentes y muy significativas.

Al fin y al cabo, tengo en cuenta la teoría de los campos del sociólogo estructuralista Pierre Bourdieu, quien afirma que la confluencia de relaciones sociales determinadas que se dan en un campo, y que dan lugar a estructuras simbólicas, son susceptibles de generar lo que Bourdieu denomina violencia simbólica.

Bourdieu utiliza este concepto para describir una relación social donde el dominador ejerce un modo de violencia indirecta y no físicamente directa en contra de los dominados, los cuales no la evidencian o son inconscientes de dichas prácticas en su contra, por lo cual son cómplices de la dominación a la que están sometidos.

Uno de los campos analizados por Bourdieu – fundamentalmente en sus textos *Las reglas del arte* (1992) y *La distinción* (1997) – es precisamente el campo del arte, en el cual los individuos participantes desarrollan actividades, como por ejemplo la producción de obras de arte o la gestión de galerías de arte, pero también la crítica artística, la visita a museos, las conversaciones sobre arte o la posesión de objetos considerados como más o menos artísticos. Con estas actividades, los

agentes del campo ponen en juego los recursos de los que disponen —sus habilidades para hacer, entender o apreciar lo artístico— buscando obtener los bienes que sólo este campo específico puede proveer.

II.3.4 Autonomía y sociabilidad.

En todo caso, mientras las teorías de Bourdieu son excesivamente deterministas, en cambio Butler presenta con sus reflexiones una visión más esperanzadora y no teorizante. Rechaza la concepción de los campos como espacios sociales más o menos autónomos y aboga por la necesaria interdependencia entre los distintos espacios sociales de acción y la toma de conciencia de la violencia sufrida por los individuos como una oportunidad (Butler, J., 2004, p. xii-xiii).

Estamos hablando de una violencia que se padece siendo cómplice inconsciente de su producción y al hacerse uno consciente de esta situación surge la oportunidad de hacer algo por combatir las causas.

Aunque, como advierte Berardi, “hay un solo modo de oponerse a los efectos de la precariedad y liberarse del miedo y de la sumisión: crear espacios de autonomía del trabajo y crear formas de vida en las cuales la propiedad este administrada colectivamente [y,] hasta que no encontremos la vía de organización autónoma de los trabajadores precarios, el absolutismo del capital devastará la sociedad, el ambiente, la vida cotidiana” (Gago, V., 2008, párr. 13).

Sin embargo, esta no resulta una tarea fácil ya que los procesos de precarización, “[...] que priorizan la individualidad sobre lo colectivo, parecen haber ido naturalizándose en las sociedades capitalistas y especialmente en los sectores vinculados a la actividad cultural. (Marín

García, 2017, p. 67). En este sentido, Marín García señala que:

El proceso de autonomía de las artes no solo originó una reformulación de actitudes y lenguajes artísticos, sino que conllevó un profundo cuestionamiento [,] afectando a la identidad del artista, los modelos de producción o las mismas instituciones artísticas [, las cuales] también generaron la desterritorialización y desregulación del sector artístico, provocando una creciente precariedad en el sector y nuevas dependencias del capital” (Marín García, 2017, pp. 72-73).

Es así como la autora cita a Isabell Lorey (2008) quien afirma que:

[...] Las ideas de autonomía y libertad están constitutivamente conectadas con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales [y que] la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales (párr. 2).

Marín García (2017) estima que “este predominio de una identidad individual dificultaría en el futuro la posibilidad de pensar y ejercer una acción colectiva para reivindicar unas mejores condiciones laborales en el sector de las artes” (p.72). No obstante, frente a ello “están surgiendo respuestas variadas en clave de autogestión, que tratan de explotar modelos de gestión posibles, para sobrevivir” (pp. 72-73). Presento algunas de estas tentativas colectivas desde las artes frente al precariado en la quinta parte de esta tesis.

II.3.5 Precariedad y temporalidad.

En este apartado abordo la relación del concepto de precariedad con la temporalidad. En primer lugar, me baso en la distinción que hace el artista austriaco Thomas Hirschhorn entre los términos precario, entendido como un derecho temporal, y efímero, que designa aquello que tiene una duración atribuible al orden natural.

Desde esta distinción, planteo el dilema de la precariedad que actúa simultáneamente como un derecho y como una forma de explotación, en una sociedad en red, sincronizada y regida por un tiempo atemporal. Finalmente, distingo entre la comprensión sociológica y la política de la temporalidad de la precariedad, abriendo la posibilidad de tratar el estudio de la precariedad como objeto empírico de pensamiento y práctica.

II.3.5.1 Tiempo natural y tiempo social: procesos de sincronización.

Para Hirschhorn la definición del término efímero está más cercano al orden natural que al humano y pertenece a una lógica relacionada con la muerte (Simpson, V., 2017, párr. 14). En cambio, lo precario pertenece al aquí y al ahora, a proyectos limitados en el tiempo, la lógica de lo precario es la de la absoluta necesidad y la completa emergencia, contraria a la lógica de lo efímero (Ídem). La precariedad concierne a las acciones y decisiones humanas, siendo quienes decidimos y determinamos la duración de un trabajo (Gingeras, A. en Hirschhorn et al., 2004, p. 24).

En el texto sin publicar *L'infâme et la tolérance révocable* del

poeta francés Manuel Joseph, colaborador ocasional de Hirschhorn, expone que la precariedad, como derecho, es puesta en práctica por medio de una autorización provisional, es decir, una tolerancia revocable otorgada por la letra de la ley – y no por su espíritu –, una ley concebida, inventada, escrita por el hombre, que se refiere a una condición cuya duración no está garantizada, excepto para los hombres que han redactado, decretado e impuesto este contrato (Foster, H., 2011, p. 108).

Se establece entonces una tensión entre la precariedad entendida como un derecho y como una forma de explotación que, a decir de Tsianos y Papadopoulos (2006), opera primariamente a nivel temporal (p.232). Esta situación implica un proceso de sincronización:

Todos los seres vivos se pueden caracterizar por los ritmos biológicos que los componen, pero únicamente los seres humanos imponen un sentido social del tiempo sobre los relojes biológicos con los que han nacido [y] la imposición de normas culturales derivadas de la concepción del tiempo es clave para la socialización, pues asegura la sincronización. (Elizondo Martínez, J.O., 2009, p. 84)

Estas normas culturales y la sincronización social están determinadas hoy en día por el desarrollo de la tecnología informática, los medios de comunicación de masas y la expansión global de internet, que ha propiciado la existencia del trabajo inmaterial (Blázquez Sánchez, O., 2015, p. 6).

Mediante este proceso, se produce, por un lado, la sustitución, en

los denominados países desarrollados, de la fábrica tradicional por la fábrica social contemporánea. En esta configuración, la fuerza laboral no se sitúa en un tiempo para el trabajo diferenciado del tiempo para el ocio, sino que se incorpora sin solución de continuidad y por completo a través y a lo largo de toda la vida, provocando la explotación continua de la vida cotidiana.

Esta práctica está caracterizada por el trabajo temporal que según Alex Foti – activista sindical perteneciente al sindicato *Chainworks* – provoca que los trabajadores sean incapaces de planificar su tiempo, estando sus vidas y su tiempo determinado por fuerzas externas (Oudenampsen, M. y Sullivan, G., 2004, párr. 5).

Pero además, en un proceso perfectamente sincronizado, la fábrica tradicional que desaparece en el mundo civilizado, se desplaza a los llamados países en desarrollo, por lo que la importancia que se le da al trabajo inmaterial parece restar importancia a la existencia de otros espacios donde las condiciones laborales precarias del trabajo material aún prevalecen (Blázquez Sánchez, O., 2015, p. 6).

Esta situación tiene como consecuencia la incidencia a nivel global de “una gran cantidad de trabajadores/as precarios, con grandes dificultades para organizarse y poder acometer acciones políticas de relevancia para interferir en la actual deriva neoliberal” (Marín García, T., 2017, p. 75), que según Berardi (2003) “ya estaba inscrito en las líneas de desarrollo del capitalismo postindustrial, como lo estaba la reestructuración tecnológica de la globalización productiva” (párr. 12).

II.3.5.2 Sociedad en red y tiempo atemporal.

Esta simultaneidad provocada por las redes sociales y el solapamiento de temporalidades en las que pasado y futuro se presentan como algo actual e impuesto, me llevan a considerar lo que Manuel Castells (1996) llama tiempo atemporal. Todo tiempo, tanto en la naturaleza como en la sociedad, parece ser específico de un contexto dado: el tiempo es local (p. 460).

Sin embargo, el tiempo lineal, irreversible, mensurable, predecible se agota en la sociedad en red. En un movimiento de extraordinaria significación histórica la combinación de tiempos crea un universo interminable, que no se auto-expande sino que se auto-mantiene, que no es cíclico sino aleatorio, que no es recursivo, inherente sino excursivo, invasivo (Ibídem, 463-464).

El tiempo atemporal emplea la tecnología para escapar de los contextos de su existencia y apropiarse selectivamente de cualquier valor que un contexto pueda ofrecer al presente eterno, y esto no solo sucede porque el capitalismo se esfuerza por liberarse a sí mismo de toda restricción (Gleick, J., 1999 citado en Castells, M., 2010, p. 464).

Tampoco por las revueltas sociales y culturales contra la dictadura del reloj a lo largo del pasado siglo, ya que estas mismas han seguido su lógica, sin revertir su dominación, al incluir en el contrato social la distribución del tiempo del reloj de la vida (Harvey, D., 1990 citado en Castells, M., 2010, p. 464). La liberación del capital con respecto al tiempo y la fuga cultural del reloj están decididamente facilitadas por las tecnologías de la información, que se encuentran incrustadas en la

sociedad en red (Castells, M., 2010, p. 464).

Sin embargo, este tiempo atemporal no afecta a todos los procesos, agrupaciones sociales y territorios, ya que los flujos de esta forma dominante de tiempo social en la sociedad en red, aunque si afectan globalmente al planeta, tienen en cuenta la existencia de lugares (Íbidem, 465). El argumento del tiempo atemporal – y la especificación de su significado que Castells, además de recurrir a afirmaciones metafóricas, apoya en observaciones empíricas – plantea precisamente que la dominación social se ejercita a través de la exclusión e inclusión de funciones e individuos en diferentes marcos temporales y espaciales (Ídem).

II.3.5.3 Trabajo inmaterial versus trabajo vivo.

En este sentido, Tsianos y Papadopoulos (2006), advierten que “una comprensión meramente sociológica de la figura del trabajo inmaterial se ve limitada a una descripción simplista [...] dentro de lo que la sociología dominante llama sociedad en red” (párr. 2). Defienden que “lo que distingue una descripción meramente sociológica de una conceptualización políticamente operativa del trabajo inmaterial [...] es que esta busca comprender la dinámica de poder del trabajo vivo en las sociedades posfordistas” (Ídem).

Es por estos motivos por los que defienden una postura que deje al margen el concepto de trabajo inmaterial, marcado por descripciones sociológicas, para centrarse en posiciones más políticas ya que “resulta engañoso afirmar, que la subjetividad está constituida por las características sociológicas del trabajo inmaterial, tales como la

cooperación, la creatividad, los intercambios lingüísticos, la afectividad, etc.” (Ídem).

Sugieren que la subjetividad no es un hecho provocado por los procesos de producción del trabajo inmaterial, sino un punto de partida hacia la toma de conciencia de que la explotación laboral de la fábrica inmaterial posfordista se manifiesta en el cuerpo como algo vivo. No cabe duda que esta concepción tiene su herencia en el desarrollo que hace el filósofo Michel Foucault de la relación entre la política y la vida, y que nombra como biopolítica.

Foucault plantea que la sociedad es un ente vivo y el control de la sociedad sobre los individuos no solo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista, es lo biopolítico lo que importa ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal (Foucault, M., 1994, p.210).

De este modo, a diferencia de lo que propone Lazzarato (1996), “aquello que hace que existan las nuevas subjetividades políticas no son las relaciones de producción propias del trabajo inmaterial, [...] sino la experiencia corporeizada de las nuevas condiciones de explotación en las sociedades posfordistas (Tsianos, V. y Papadopoulos, D., 2006, párr. 3).

Bajo esta perspectiva, “La precariedad constituye esta nueva disposición de la explotación del trabajo vivo en el posfordismo avanzado” (Ídem), puesto que:

La precariedad es [...] la explotación del continuum de la vida cotidiana y no simplemente la explotación de la mano de obra. [...]

Y es precisamente esta perspectiva abierta a toda la trayectoria

vital lo que la precariedad destruye: desde el punto de vista del capital, todo el continuum vital de un empleado precario es diseccionado en sucesivas unidades explotables del presente. La precariedad es una forma de explotación que, operando sólo en el presente, explota simultáneamente también el futuro (párr. 4).

Esta experiencia corporeizada de la precariedad se caracteriza por:

- La vulnerabilidad: la continua experiencia de la flexibilidad sin ninguna forma de protección,
- La hiperactividad: el imperativo de adaptarse a la disponibilidad constante,
- La simultaneidad: la capacidad de manejar a la vez los distintos tiempos y velocidades de múltiples actividades,
- La recombinación: los entrecruzamientos entre varias redes, espacios sociales y recursos disponibles,
- La postsexualidad: el otro como dildo,
- Las intimidades fluidas: la producción corporal de relaciones de género indeterminadas,
- La inquietud: estar expuesto o expuesta a la sobreabundancia de comunicación, cooperación e interactividad, e intentar sobrellevarla,
- La inestabilidad: la continua experiencia de la movilidad a través de distintos espacios y líneas temporales,
- El agotamiento afectivo: la explotación emocional o la emoción como elemento fundamental del control de la competitividad laboral y las dependencias múltiples, y

- La astucia: capacidad para ser falso, persistente, oportunista, un tramposo. (Ibídem, párr. 5).

Para Tsianos y Papadopoulos:

Esta fenomenología apunta a las potencialidades de una articulación política de la experiencia corporeizada de la precariedad [y] el éxodo de la subjetividad del trabajador asalariado y la trabajadora asalariada hacia la subjetividad del individuo neoliberal emprendedor y autoempresario establece una nueva relación entre el Estado y el trabajo vivo (Ibídem, párr. 6).

Entonces, como sugieren Neilson and Rossiter (2005), el reto político consiste en determinar si las condiciones inciertas e impredecibles de la precariedad pueden operar como objetos empíricos de pensamiento y práctica, ya que la precariedad parece anular la posibilidad de tal tarea (párr. 6).

El objeto empírico, afirman, se presupone estable y contenido, mientras que las fronteras entre trabajo, acción e intelecto aparecen cada vez más indistintas en un modo de producción postfordista (Ídem). Una de las tareas de esta tesis consiste precisamente en la consideración y el planteamiento de la precariedad como objeto empírico mensurable.

Parte III. Percepción subjetiva y estudio empírico de la precariedad

En esta parte de la tesis me propongo revisar diversos estudios que tratan de aportar datos concretos acerca de la presencia de los rasgos que conforman el concepto de precariedad, estudiados en la segunda parte. Tomo como punto de partida su incidencia en el mercado laboral general, para pasar a desarrollar el análisis, de manera más específica, en el ámbito artístico y cultural. Esta tercera parte encuentra su razón de ser en dos antecedentes.

Por un lado el texto *Culture statistics 2016*, el informe sobre cultura más actualizado de la Oficina Europea de Estadística (Eurostat), que presenta una serie de indicadores acerca de las actividades culturales que se desarrollan en los 28 estados miembros de la Unión Europea (UE), de la Asociación Europea de Libre Comercio – Islandia, Noruega y Suiza – y de los países candidatos – Macedonia, Turquía y Serbia (p. 3).

Por otro lado, me refiero de nuevo a la estructura del equipo Prekariart y su proyecto de investigación *Estudio multidisciplinar de la condición precaria del arte y los artistas contemporáneos*. Para conseguir que la interdisciplinariedad se convierta en una cualidad intrínseca al funcionamiento de este equipo, planteamos que los artistas integrantes del mismo – en su mayoría estudiantes del programa de Doctorado en Investigación en Arte Contemporáneo de la UPV/EHU – trabajemos en colaboración con cada uno de los responsables de las áreas que se incluyen en el proyecto: Economía, Derecho, Filosofía, Psicología, Sociología.

Y es también de este modo como consideramos que el Arte se convierte en una disciplina transversal que atraviesa las otras cinco áreas de conocimiento propuestas en el estudio. Yo tomo la decisión de integrarme en el ‘sub-equipo’ económico, cuyo responsable es el Dr. Jabier Martínez López, docente de la Deusto Business School de la Universidad de Deusto, en Bilbao, Bizkaia.

Así, comenzamos a compartir diferentes materiales y referentes que analizamos y debatimos. De este modo, las labores de investigación

que se incluyen en las partes tercera y cuarta de esta tesis están realizadas también bajo su supervisión.

Además, en Marzo de 2016 recibo una ayuda destinada a la organización de conferencias, jornadas y actividades de extensión universitaria por parte del alumnado, promovida por el Vicerrectorado del Campus de Bizkaia de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, que me permite convocar la *III Jornada Multidisciplinar Arte y Precariedad*.

Las dos jornadas anteriores (*I y II Jornada Multidisciplinar Arte y Precariedad*) tienen un carácter privado, ya que se realizan a puerta cerrada y solamente los miembros del equipo convocados pueden estar presentes en las mismas. Sin embargo, esta tercera jornada, celebrada el 13 de Abril de 2016, es la primera, y la única hasta el día de hoy, en la que se hace presentación pública del equipo Prekariart, su proyecto y de algunos de los resultados de nuestras labores de investigación hasta ese momento.

Esta jornada se divide en dos partes diferenciadas. En la primera parte, cada uno de los responsables de los campos de conocimiento que se incluyen en el proyecto presenta una ponencia en torno a la problemática propuesta. La segunda parte, se plantea como una mesa redonda de debate entre todos los miembros del equipo y el público asistente.

Durante la primera parte de la jornada, el Dr. Javier Martínez López presenta una ponencia fruto de la estrecha colaboración que mantenemos hasta entonces. Tomando como base dicha ponencia, que

incluyo en el anexo 1, en esta tercera parte de la tesis presento también una revisión y ampliación de los contenidos de la misma.

III.1 Percepción subjetiva de la precariedad: el informe *Culture Statistics 2016*

El informe *Culture Statistics 2016* puede considerarse como una tercera edición de las publicaciones del Eurostat sobre estadísticas culturales, tras las de 2007 y 2011 (p. 8). Comparado con estas ediciones previas, el informe de 2016 presenta cambios significativos en la metodología empleada en su elaboración, como paso a describir en el párrafo siguiente.

Sin embargo, los campos que cubre son los mismos: empleo cultural, comercio internacional de bienes culturales, actividad empresarial, participación cultural, uso de internet con propósitos culturales y gasto privado en cultura (p. 3). Además, presenta datos contextuales acerca de la educación en campos de estudio relacionados con la cultura, aprendizaje de idiomas y movilidad internacional de estudiantes en programas de educación terciaria (Ídem).

Asimismo, incluye información acerca de iniciativas europeas e internacionales referentes al patrimonio cultural, como la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO o el sello de patrimonio Europeo (Ídem).

En lo que respecta a la metodología empleada para elaborar este informe – y en particular el capítulo dedicado al empleo cultural – la red del Sistema Estadístico Europeo para la cultura (ESSnet-Culture), formado por un grupo de expertos nacionales, presentan en 2012 una

serie de recomendaciones metodológicas, basadas en el Marco para las Estadísticas Culturales de la UNESCO de 2009 (p. 8).

Esta nueva metodología propone la estimación del empleo cultural a través de la Nomenclatura de Actividades Económicas de la Comunidad Europea – en su segunda revisión (NACE Rev. 2) – y la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (ISCO-08) (Ídem). Esta metodología se aplica considerando los datos sobre empleo cultural obtenidos de la Encuesta de Población Activa de la UE (LFS), una consulta dirigida a todos los ciudadanos mayores de quince años que habitan en viviendas privadas, excluyendo las colectivas como casas de huéspedes, residencias y hospitales (p. 58).

El criterio por el cual se define lo que es un empleo cultural, permite incluir tanto a personas que ocupan un puesto de trabajo dentro del sector cultural, aunque este no esté relacionado con la cultura, y también a aquellos profesionales que desempeñan trabajos relacionados con la cultura, aunque sea fuera del sector cultural (Ídem). El análisis realizado pretende proporcionar una visión de conjunto del empleo cultural, comparándolo con las tasas de empleo del mercado laboral general a lo largo del tiempo y presentándolo a la luz de otras variables empleadas en la LFS, como la edad, el género y el nivel de estudios (Ídem).

También incluye una breve sección dedicada a las características particulares de ciertas ocupaciones culturales (artistas, escritores, etc.) (Ídem). Es precisamente esta sección la que da lugar de manera más específica al objeto de estudio central de esta tesis.

Según la ISCO-08, las dos categorías laborales que reciben una atención especial en el informe - la de los artistas creativos y escénicos y la de autores literarios, periodistas y lingüistas – engloban las actividades profesionales siguientes:

- Artistas creativos y escénicos: artistas visuales, músicos, cantantes y compositores, bailarines y coreógrafos, directores y productores cinematográficos, actores, presentadores de radio, televisión y otros medios y otros artistas creativos y escénicos sin clasificar.
- Autores literarios, periodistas y lingüistas: escritores y autores literarios, periodistas y traductores, intérpretes y otros lingüistas.

En todo caso, para simplificar, el informe del Eurostat se refiere a ambos grupos como artistas y escritores, que en 2014 suman 1.9 millones de profesionales y constituyen el 30% del conjunto de empleados en el sector cultural (Eurostat, p.68).

A la hora de analizar las características del empleo que desarrollan los profesionales englobados en este grupo único, en el informe se indica que estas se pueden definir mediante el estudio de: el estatus de autoempleo, la jornada laboral (a tiempo completo o parcial), pluriempleo, y, para los empleados por cuenta ajena, el estatus contractual (contratos temporales versus permanentes) (Ídem). Los resultados obtenidos son los siguientes:

- Casi la mitad (49%) de los artistas y escritores de la UE son trabajadores autónomos, un porcentaje muy superior que el registrado en el conjunto del mercado laboral (15%).

- El 70% de los artistas y escritores mantienen un empleo a tiempo completo, porcentaje inferior al 80% correspondiente al total de la fuerza laboral en la UE.
- En la UE, el 86% del total de los trabajadores asalariados tiene un empleo permanente en 2014. Esta cifra desciende hasta el 76% en el caso de los empleados en el sector cultural.

En este informe también se considera que el tiempo dedicado al trabajo es un determinante importante de la posición de un trabajador en el mercado laboral y, en muchos casos, de sus recursos financieros (Ídem).

Se afirma que el empleo a tiempo completo proporciona beneficios que el trabajo a tiempo parcial no ofrece, lo que puede conducir a los trabajadores con este tipo de contratos a conseguir un segundo empleo, para complementar una ocupación a tiempo parcial con otra y así aumentar sus ingresos (Ídem).

Las razones para mantener varios puesto de trabajo a tiempo parcial, según el informe, pueden derivarse de que los trabajadores se dediquen como profesionales autónomos y además trabajen como empleados en el sector público o privado, o que sean dueños de dos negocios diferentes (Ídem). Según se afirma en el informe, mantener dos puestos de trabajo puede ser un indicio de empleo precario, lo cual, sin embargo, puede tratarse de una autopercepción (Ídem).

III.2 Estudio empírico de la precariedad

No obstante, esta consideración de la precariedad laboral que caracteriza el sector cultural como una percepción subjetiva o un punto de vista personal tiene su contestación en un gran número de trabajos

que, desde diferentes campos de conocimiento y desde diferentes puntos de vista, analizan esta problemática en las últimas décadas. Algunos de estos trabajos son presentados y analizados a continuación.

III.2.1 Precariedad en el mercado laboral general.

Trabajos como el de Gerry and Janine Rodgers (1989) y, más recientemente, el de Martin Olsthoorn (2014) caracterizan el trabajo precario con rasgos similares a los que se presentan en el informe del Eurostat:

- Empleo inseguro (trabajos temporales).
- Bajo nivel de protección (protección social, protección contra el desempleo o la discriminación).
- Ingresos insuficientes o vulnerabilidad económica.
- Falta de control individual y colectivo sobre el trabajo (condiciones laborales, horas de trabajo).

Estos autores llegan a conclusiones similares empleado diferentes metodologías. Por una parte, el texto de Gerry and Janine Rodgers (1989) tiene un carácter discursivo y multidisciplinar. El texto de Rodgers y Rodgers surge a raíz de un seminario que tiene lugar en 1988, que tiene su antecedente en otro previo, celebrado en 1986.

En este primer seminario de 1986, participan exclusivamente economistas y juristas para debatir asuntos relacionados con el empleo de modo general (p. v). Ponen de manifiesto la necesidad de definir el concepto de flexibilidad laboral y valorar su impacto con un enfoque más abierto, para entender mejor el funcionamiento del mercado laboral y calibrar de manera más efectiva la batalla contra el desempleo y la

inseguridad laboral, prevenir los efectos negativos del cambio tecnológico y concebir e implementar nuevas políticas de empleo y nuevos marcos institucionales al servicio de la comunidad internacional (Ídem).

Es así como el seminario de 1988 tiene un enfoque interdisciplinar alrededor del tema de la precariedad laboral y reúne contribuciones de autores desde diferentes perspectivas con el propósito de llevar más allá su análisis. Estos autores recurren a métodos utilizados en sociología y psicología del trabajo, para cambiar el enfoque desde el empleo al trabajo, desde los temas legales y políticos hacia cuestiones de prácticas y resultados funcionales, y de un contexto formal a otro más informal. (Ídem)

Advierten que el debate acerca del trabajo precario sufre una re-emergencia en los años sesenta. Sugieren que este hecho se produce a pesar de los esfuerzos realizados, en muchos países occidentales, por regular el mercado laboral, mediante el establecimiento, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, de las siguientes medidas:

- La eliminación o marginalización de la presencia de empleo irregular, inestable y mal pagado.
- La protección a los trabajadores frente a condiciones laborales y prácticas socialmente inaceptables.
- El establecimiento de ciertas bases de estabilidad social para respaldar el crecimiento económico. (p. 1).

Por otra parte, Olsthoorn (2014) advierte que el concepto de trabajo precario es muy ambiguo, prestándose a múltiples

interpretaciones que pueden dar lugar a confusión (p. 423). Asimismo afirma que, debido a la existencia de definiciones diferentes e imprecisas y el empleo de variables e indicadores estadísticos no integrados que utilizan dimensiones diversas, la precariedad laboral se muestra elusiva a su evaluación cuantitativa (Ibídem, 422).

Olsthoorn toma como punto de partida principal los estudios empíricos de Arne L. Kalleberg (2009, 2011) – los cuales cuestiona y critica por las razones expuestas anteriormente – y propone un método mejorado para la medición del trabajo precario. Este método, razona Olsthoorn, ha de ser consistente con el discurso teórico y proporcionar resultados válidos y fiables (Ídem).

Para conseguirlo, además de conceptualizar el empleo precario sobre la base de una revisión de perspectivas teóricas relevantes, propone e integra dos indicadores, que pone a prueba para contrastar varias hipótesis validadas, empleando datos del mercado laboral holandés (Ídem).

El trabajo de Olsthoorn es uno de los puntos de partida a partir de los cuales se elabora el informe *Empleo precario en Europa: modelos, tendencias y estrategias políticas* (2016), a petición del Comité de Empleo y Asuntos Sociales de la UE. En este informe se exploran los riesgos de precariedad asociados a los diferentes tipos de contratos, mediante el empleo de información de análisis de datos de la UE, así como revisión de literatura y casos de estudios previos (p. 1).

Entre las conclusiones del estudio se afirma que existen una variedad y gradación de riesgo de precariedad asociadas a cada tipo de contrato,

basado en indicadores clave de precariedad (Ídem). Tanto este estudio como el elaborado por Nicola Duell (2004) concluyen que todas las relaciones laborales tienen algún riesgo de sufrir precariedad. Sin embargo, el nivel de riesgo varía en función de:

- El tipo de contratos (Broughton, A. et al., 2016, p. 168),
- El tipo de trabajo, la trayectoria y las características de cada trabajador, así como otros factores contextuales como las estrategias laborales de las empresas, las regulaciones nacionales y el contexto económico (Duell, N., 2004, p. 112).

En todo caso, los estudios incluidos en este apartado se refieren al mercado laboral general y, aunque ya apunto anteriormente que la precariedad no es un rasgo exclusivo de los artistas, a continuación me voy a referir exclusivamente a teorías y estudios empíricos que, primero desde la economía y más adelante desde el arte, entran en relación con la noción de precariedad en el contexto artístico y cultural de manera más específica.

III.2.2 Economía y precariedad.

El análisis del trabajo precario es una cuestión relevante para la economía y que ha concitado su interés. A continuación, paso a analizar algunas teorías que se enfrentan a la cuestión de la desequilibrada distribución económica que se da entre los profesionales de las artes.

Pero antes, presento un breve recorrido histórico que describe la relación entre el arte y la teoría económica. Si hablar de economía o de arte por separado es ya en sí mismo complejo, relacionar economía con arte se convierte en un juego de malabares. Sirva esta metáfora para

justificar el carácter introductorio de este capítulo, que merece una atención más profunda.

La definición de la relación entre los conceptos de arte y economía, implica la necesidad de profundizar en el desarrollo de la evolución de la misma, a través de la historia. Nacho Ruiz (2013) se retrotrae hasta el periodo helenístico, para tratar de dar sentido a la noción de las transacciones remuneradas que se dan entre productores y consumidores de arte, que se desplazan por todo el Mediterráneo oriental hasta llegar a la época del Imperio Romano y tienen un posterior desarrollo en toda Europa durante la Edad Media y el Renacimiento (pp. 27-34).

Sin embargo, en lo que concierne a la relación del arte con la teoría económica, tanto Martínez – en la ponencia mencionada en la introducción de esta tercera parte de la tesis (Anexo 1) – como Alessia Zorloni (2013) coinciden en que es el economista escocés Adam Smith, uno de los mayores exponentes de la economía clásica, el primero en incluir referencias a esta relación en su trabajo *La riqueza de las naciones* (1776). De todos modos, la atención que la teoría económica presta al mercado del arte en esta época es marginal.

III.2.2.1 Competencia perfecta y mercado del arte.

Bastante más adelante, el economista británico John Maynard Keynes –considerado como el fundador de la macroeconomía moderna – juega un importante papel en el patronazgo de las artes, principalmente de la pintura y la danza, en Gran Bretaña (Dostaler, G., 2010 en Dimand, R., Mundell, R. y Vercelli, A. (eds.), p.101). Keynes llega a afirmar que,

en tiempos civilizados, siempre se reconoce que un patrón de las artes desempeña una función distinguida y magnánima en la sociedad en la que vive y que sin patrones el arte no puede prosperar con facilidad (Keynes, J., 1921, p.297 citado en *Ibíd.*, p.102).

Keynes forma parte del denominado *Círculo Bloomsbury*, un grupo de amigos que disfrutaban de su compañía y conversación mutuas y que colabouran de diversos modos durante más de medio siglo (Goodwin, C.D., 2009 en Amariglio, J.; Childers, J.W. y Cullenberg, S.E., p.137). Entre este grupo de amigos se encuentran, además del propio Keynes, artistas, críticos de arte y teatrales, novelistas, historiadores y teóricos políticos, cuya relación se prolonga durante la primera mitad del siglo XX (*Ídem*).

Aunque Goodwin afirma que a pesar de que el propio grupo se descarga con frecuencia de cualquier responsabilidad al respecto, parece posible discernir un 'punto de vista Bloomsbury' coherente en muchos temas importantes, incluyendo las relaciones entre estética y economía (*Ídem*). Goodwin expone que en el tema de la valoración de las artes hay una sustancial unanimidad y una consistencia en el tiempo entre los miembros del *Círculo Bloomsbury*, llegando a concebir un sistema ideal del mercado del arte, de alguna manera análogo a los mercados de perfecta competencia del microeconomista neoclásico (*Ibíd.*, p.142).

En este mercado idealizado del arte, los demandantes de obras de arte, literatura y ciencia compran cantidades cada vez más grandes y abundantes, inspirados por la emoción estética comunicada por artistas y escritores (*Ídem*). Una sociedad con tal mercado – en el que el esteta

genuino determinará tanto qué arte tendría que ser producido, como cuánto – produce y acumula obras de arte hasta que una proporción sustancial de la producción total se civiliza (Ibídem, pp.142-143).

Las características generalmente aceptadas de un mercado de competencia perfecta se pueden encontrar en cualquier manual de economía básica. Tomando como referencia, por ejemplo, el texto *Microeconomía y conducta* de Robert Frank (1992) estas características se pueden resumir en: “la existencia de un producto estandarizado, la conducta precio-aceptante de las empresas, la movilidad perfecta a largo plazo de los factores de producción y la información perfecta de los consumidores y las empresas” (p.305).

Sobre la idoneidad de utilizar las conclusiones obtenidas para este tipo de modelos y extenderlas a mercados que no cumplan todos estos requisitos, Frank afirma que “el modelo económico de la competencia perfecta suele aportar útiles ideas, incluso cuando sus condiciones estructurales previas sólo se cumplen de manera aproximada” (Ibídem, 306). En ese mismo sentido se expresa Hal R. Varian:

La cuestión no estriba en saber si un determinado mercado es o no perfectamente competitivo, puesto que casi ninguno lo es, sino en saber en qué medida los modelos de competencia perfecta pueden aportar ideas sobre los mercados del mundo real. De la misma manera que los modelos sin fricciones de la física pueden describir algunos fenómenos importantes del mundo físico, así el modelo sin fricciones de la competencia perfecta aporta útiles ideas en el mundo económico (Varian, H. R., 1992, pp. 253-254).

III.2.2.2 Fallos de mercado e ineficiencia.

Sin embargo, Goodwin encuentra que el artista Roger Fry, también miembro del Círculo Bloomsbury, expone en su ensayo “An Essay in Aesthetics” (1909) que el círculo niega a grandes voces que la respuesta al arte por parte del esteta es la búsqueda de una utilidad, que se explica solamente como una respuesta instintiva de la vida biológica (Fry, R., 1909 citado en *Ibíd.*, p.143).

Fry afirma que la recepción de la emoción estética, por el contrario, permite al receptor conseguir un estado de consciencia de una clase diferente a la satisfacción que quiere un consumidor (*Ídem*). Por este motivo, concluye Fry, la confusión entre la emoción estética y la utilidad puede conducir a serios malentendidos acerca de la vida imaginativa y a errores en las políticas públicas (*Ídem*).

En este sentido, los Bloomsbury detectaron una serie de desafíos a la hora de mantener un conjunto de instituciones satisfactorias relacionadas con el mercado del arte, debido a los potenciales fallos de mercado (*Ídem*). Este ensayo de Fry y su *Art and Commerce* (1926) son, según Goodwin, lo más cercano a un trabajo canónico del Círculo Bloomsbury acerca de cómo se determina el valor de la vida imaginativa (*Ibíd.*, p.142). El economista John Kenneth Galbraith, quien también se involucra en temas de arte y economía a lo largo de su carrera, desarrolla décadas más tarde en su libro *La sociedad opulenta* (1958) el asunto de la presencia de fallos de mercado que provocan la falta de eficiencia del mismo.

El estudio de los fallos de mercado surge en economía con la constatación de que los mercados no (perfectamente) competitivos pueden dar lugar a asignaciones ineficientes. Un teorema básico en economía afirma que todo equilibrio walrasiano (competitivo) es óptimo de Pareto.

Se trata del conocido como primer teorema de la economía del bienestar que, formalmente, puede ser formulado del modo siguiente: Si las preferencias locales se satisfacen inicialmente y la relación entre compras, bienes y precios establece un equilibrio competitivo, entonces estamos hablando de una distribución óptima en el sentido de Pareto. Esto implica que da lugar a asignaciones eficientes. Es decir, no es posible reasignar los factores, bienes... etc. haciendo que algún agente económico mejore, sin que otro empeore.

No obstante esta es una propiedad, en principio, exclusiva de los mercados de competencia perfecta. Si el mercado estudiado no cumple los axiomas señalados, no se puede garantizar que las asignaciones sean eficientes y de hecho no lo serán. Esto justificaría la intervención en el mercado para corregirlos.

Los principales fallos del mercado del arte, según señalan Fullerton (1991) y Grinsburg (2013), serían:

- 1) La consideración del arte como bien público; si el consumo del bien (el arte) es no rival (el coste marginal de que una persona se sume al consumo es cero, esto es, puede ser consumido por más de una persona a la vez), el mercado proveerá una cantidad inferior a la óptima.

2) La posible presencia de externalidades (positivas); la producción de arte genera efectos adicionales positivos, que no son tenidos en cuenta, tanto económicos (en hoteles, restaurantes...) como no económicos (efectos “civilizadores”, cohesión social...). Al igual que en el caso anterior, el mercado competitivo lo proveerá por defecto.

3) Asimetrías en la información; no existe información completa y perfecta a la hora de llevar a cabo las transacciones (v.g. en muchos productos artísticos, la valoración de los mismos dependen de un experto, que es el propio artista).

4) Mal de Baumol (Baumol Disease); Imposibilidad de conseguir ganancias de productividad (especialmente en las artes escénicas).

Además, aun tratándose de un mercado eficiente (en sentido de Pareto), si no existiesen fallos de mercado, se aducen otras dos razones que justifican la intervención del Estado en la economía promoviendo el arte: puede ser considerado un bien preferente, esto es, que produce beneficios sociales, incrementa el bienestar individual o colectivo, tiene efectos civilizadores, otorga prestigio a quien lo posee, construye identidad y cohesión social y, por razones de equidad, apoyo artistas pobres, etc.

No obstante también existen economistas que critican esta intervención en los mercados del arte. Así, por ejemplo William D. Grampp (1989) y Hans Abbing (2002) señalan que la intervención del estado puede provocar mayores distorsiones que las que corrigen, induciendo a la gente a producir arte sólo por los subsidios que se

otorgan (rent-seeking), además de la naturaleza regresiva de la misma (aumentando la desigualdad) y el carácter exagerado, en muchas ocasiones, de los fallos de mercado. Estos son de mucho menos “calado” que lo que algunos economistas señalan.

Sin embargo, las referencias anteriores no dejan de parecer casi anecdóticas si las comparamos con la importancia que adquiere la economía del arte en los años sesenta. Es precisamente en esta misma época en la que movimientos artísticos como el Fluxus o artistas como Andy Warhol gestionan su producción artística de modo similar al de una empresa convencional. Es entonces cuando el interés de la economía por el arte comienza a adquirir cierta importancia dentro del más amplio campo de la economía general.

Dos trabajos influyentes de este periodo son los de William Baumol y William Bowen (1966) y Mark Blaug (1976). Por una parte, Baumol y Bowen plantean el dilema económico de financiar las artes escénicas debido a los ineludibles costos en ascenso (Heilbrun, J. en Towse, R., p. 91), y subrayan que son las mismas condiciones de producción las que descartan cualquier cambio sustancial en la productividad porque el trabajo de un actor es un fin en sí mismo, y no un medio de producción de otro tipo de bien (Baumol, W.J. y Bowen, W.G., 1966, p. 164).

Por otro lado, Blaug concentra su trabajo en dos problemas empíricos – cuáles son las razones por las cuales las artes deben ser subvencionadas públicamente y de qué modo se puede medir si estas subvenciones son eficientes – ya que afectan a casi todos los principales

problemas de las artes escénicas y visuales (Blaug, M., 1976, p.14). De todos modos, los estudios en economía del arte hasta esta época están motivados más bien por intereses personales.

Por ejemplo, William Baumol ha medido las tasas de retorno de las inversiones en pintura porque es un apasionado conocedor y coleccionista; Max Blaug habla de las artes escénicas porque, como se vislumbra en sus escritos, es un espectador competente, Keynes habla de pintura y ballet, no solo por su ideal acerca de la belleza sino también estimulado por sus relaciones afectivas y familiares (Candela, G. and Castellani, M., 2000, pp. 386-387).

Desde entonces, la economía del arte, ha experimentado una popularidad creciente y ha sido completamente integrada en la economía general (Pellanda, A., 2012 en Belussi, F. y Staber, U., p.164). Sin embargo, no es hasta la década de los noventa cuando la economía del arte logra un estatus digno en política económica. Es decir, se convierte en un campo de la economía aplicada desde que los economistas se han dedicado a temas que se originan a partir de un objeto de estudio específico, más que de un interés abstracto (Zorloni, A., 2013, p.2).

En este sentido, Zorloni presenta en su trabajo una categorización de los temas que tradicionalmente componen los diferentes aspectos que cubre la economía del arte, distinguiendo entre:

- Artes visuales: todo aquello que es expuesto y apreciado mediante la vista, por ejemplo las diferentes formas artísticas que surgen de la pintura y la escultura,

- Artes escénicas: toda forma de entretenimiento, ya sean populares como la música rock, el jazz o el cine, o formas más elitistas como la música clásica, la opera o el ballet,

- Patrimonio cultural: el patrimonio tangible e intangible, que es la expresión y la manifestación de la cultura de un pueblo, y

- Bellas Artes: el segmento completo de artículos coleccionables que satisfacen las necesidades estéticas de un nicho de mercado y asumen una función simbólica (antigüedades, joyería, tapices, relojes, coches antiguos) (Ídem.).

A partir de estas categorías, Zorloni presenta los enfoques de investigación que se dan en cada una de ellas. De este modo, en lo que respecta al mercado de las artes visuales y las bellas artes las subdivide en cuatro:

- El estudio del mercado privado del arte, con atención específica al análisis del precio de las obras de arte, la formación de valor y la evaluación de su rentabilidad,

- La definición y el cálculo de los índices de precios y consumo relativos al mercado del arte,

- La demanda de cultura y sus dinámicas, la evolución de los mercados culturales y el diseño de políticas y

- El análisis de inversiones culturales y la gestión y el desarrollo de los museos (Ibídem, 2 y 3).

En particular, la economía del arte contemporáneo se analiza con referencia a: la formación y evolución de los mercados, las convenciones

que mantienen sus dinámicas, los procesos para la selección de artistas, la estructura y gestión de los derechos de propiedad intelectual, el diseño de exposiciones y los instrumentos de políticas públicas de apoyo (Ibídem, 3).

En el campo de las artes escénicas existen numerosos análisis empíricos que miden la función de demanda y producción de los espectáculos en directo, así como análisis teóricos acerca del logro del equilibrio de compañías públicas (con o sin ánimo de lucro) que establecen o gestionan teatros (Ídem).

Los temas económicos típicos en torno al patrimonio cultural consisten en el estudio de las políticas y los costes de su conservación, protección y desarrollo, así como los objetivos y herramientas que posibilitan su apoyo a través de inversiones públicas y privadas (Ídem).

Actualmente, la economía del arte debe considerarse desde un punto de vista sistémico, en el cual tanto el mercado del arte, que se encarga de las transacciones económicas que se establecen entre productores, mediadores y consumidores de obras de arte, como las instituciones públicas y privadas que financian su producción y diseminación, mantienen una estrecha relación.

Antonio Ortega (2013) cita a Lyotard (1979) para constatar que, “en los años ochenta, [...] a falta de otras estructuras de catalogación, el mercado era un indicativo válido para categorizar y clasificar el arte.” (p. 25). Sin embargo, el mismo Ortega añade:

La percepción del éxito de las obras de arte y la producción artística ha tenido que adaptarse a [un] nuevo paradigma de

clasificación. Una clasificación en la que la participación de un artista en exposiciones prevalece sobre el precio de venta de su obra. De manera que ya no es el mercado quien dota de reputación al artista sino las estructuras de presentación pública de su obra (Ibídem, 26-27).

Se trata entonces de lo que Hans Abbing (2002) y Dave Beech (2015) coinciden en calificar como la excepcional economía del arte. Abbing (2002) argumenta que los artistas se mueven generalmente en la esfera de la economía del don, cuyo impacto en la mística de las artes requiere un enfoque multidisciplinar (p.11). Por su parte Beech (2015) mantiene que su crítica de las numerosas teorías de la transformación del arte en un objeto comercial no surge de la creencia de que el arte es demasiado elevado para ser analizado económicamente o que los artistas están tan apasionados por el arte como para dejarse influenciar a sí mismos por intereses financieros (p.3).

Beech también expone que es necesario prestar una rigurosa atención a los diversos mecanismos rivales enunciados o implicados en las distintas teorías de la producción, distribución y consumo de arte en el capitalismo, que sin duda están presentes en el mundo del arte, pero que no son los únicos, ya que otros mecanismos también lo están (Beech, D., 2015, p.3).

Y es en este punto donde, volviendo a la ponencia de Martínez, recupero sus preguntas:

1. ¿Se deben aplicar las herramientas tradicionales del análisis económico a las cuestiones y los datos relacionados con las artes?

2. ¿Debe utilizarse el arte y la cultura como oportunidad e incorporar nuevos temas a la literatura existente? (Grinsburg, 2013).

En consecuencia, parece pertinente señalar la siguiente afirmación; “mientras la mayoría de los economistas sostienen que la nueva economía no reclama un nuevo tipo de teoría, bien es cierto que se han adoptado nuevos conceptos” (Towse, R., 2008).

En este sentido, el concepto de precariedad que atraviesa esta tesis no es un punto de partida muy frecuente para realizar un análisis económico, al menos desde un punto de vista empírico. La precariedad es uno de los elementos más característicos de la vida de muchos artistas, al menos en el plano económico, por lo que es necesario realizar análisis empíricos que den cuenta de esta situación, como los que presento en la cuarta parte de esta tesis.

III.2.2.3 La economía de las superestrellas en las artes.

Son Sherwin Rosen (1981) y Moshe Adler (1985) quienes sientan las bases de la que es una de las principales teorías acerca de la desigual distribución económica que se da entre los profesionales de las artes. Se trata de la economía de las superestrellas, que Rosen basa en su observación de los mercados de la música y el teatro fundamentalmente. Para Rosen el fenómeno de las superestrellas se debe a dos factores; la jerarquía en el talento de los artistas y la perfecta o casi perfecta reproducibilidad del arte. (Adler, M. en Ginsburgh, V.A. & Thorsby, D., 2006, p. 897).

Por el contrario, Adler plantea que la existencia de este fenómeno

no se debe a diferencias en el talento, sino en la necesidad que tienen los consumidores en concentrar su atención en unos pocos artistas, ignorando o menospreciando el trabajo de muchos otros, es decir, que el superestrellato se debe a que los resultados de un mercado se concentran en unos pocos artistas (Ibídem, p. 896). De este modo, un número reducido de artistas percibe cantidades astronómicas por su trabajo, mientras que muchos otros no consiguen llevar una vida digna con su trabajo, porque los consumidores tienen una tendencia a concentrar su interés en los mismos artistas.

Además, Adler añade que la concentración siempre plantea cuestiones acerca de su eficiencia. El superestrellato puede que sea ineficiente no solo porque aumenta los precios a los consumidores sino también porque priva a otros artistas de la oportunidad de practicar arte (Ídem).

Sin embargo, Randall K. Filler (1986) tras analizar datos del censo de los Estados Unidos en la década de los ochenta, concluye que el artista 'muerto de hambre' es un mito; entre individuos con niveles de educación y características personales similares, los artistas tan solo ganan en promedio un 10% menos de lo que ganarían en un trabajo no artístico (p. 73). Además, si se tienen en cuenta las diferencias a lo largo de la vida, esta diferencia se hace casi negligible, ya que los ingresos a lo largo de la vida son menos del 2,9% superiores en las profesiones no artísticas (Ídem). Filer concluye que los mercados laborales del arte no son diferentes de los otros (Ibídem, 74).

Wassall and Alper (1992) discuten que, aunque no son pobres, los

artistas sufren una penalización en sus ingresos que queda parcialmente enmascarada en fuentes de información como la del censo, ya que solo informan de los ingresos totales de los artistas, y no discriminan si estos ingresos provienen exclusivamente de su trabajo como artistas o de otras ocupaciones que puedan tener (p.197).

En este sentido, David Thosby (1994) presenta su trabajo acerca del comportamiento de los artistas – y otros profesionales entre los que incluye a académicos, investigadores y científicos experimentales – que muestran una preferencia hacia su trabajo en arte a pesar de los bajos ingresos que este les reporta (p.69). Además, plantea que aunque, como predica la teoría de la oferta y la demanda laboral, el trabajo es simplemente un medio de obtener ingresos, es algo generalmente asumido que no todos los trabajadores se ajustan a este modelo (Ídem).

Tal sugerencia no es nueva, ya que el estudio de Friedman and Kuznets (1954) en el que analizan los ingresos de profesionales independientes, ya anticipa que los grupos de profesionales aludidos anteriormente obtienen satisfacción no solo por los ingresos que perciben por su trabajo, sino en el proceso de trabajo en sí mismo, lo que contradice la teoría de oferta y demanda laboral convencional (Ídem).

Thorsby señala que estos colectivos de trabajadores valoran más el llevar a cabo un trabajo que les guste, y rechazan trabajos que, aunque están mejor remunerados, no son su opción preferida. También que, entre este grupo de profesionales, los artistas ocupan un lugar particular, ya que casi universalmente el retorno financiero por unidad de tiempo que un artista puede ganar de su profesión preferida es bajo y muchos

artistas son incapaces de ganarse la vida como profesionales (Ídem).

En definitiva, su modelo de preferencia laboral, ‘work preference model’, se basa en la noción del artista como aquella persona a la que mueve el deseo irresistible de crear arte en cualquier profesión artística en la que trabaje, despreocupándose, en una gran medida, de obtener recursos financieros para poder sobrevivir (Ídem).

Por otra parte, Frank and Cook (1995) presentan su teoría de los mercados en los que el ganador se lo lleva todo, ‘winner-take-all markets’. Definen estos mercados como campos de actividad profesional – entre ellos, el campo del arte – en los que las personas involucradas, muchas de ellas célebres, compiten por enormes recompensas financieras (Cook, P. J. y Frank, R. H., 2006, p. 14).

Afirman que este tipo de mercado competitivo presenta implicaciones en cuanto a su eficiencia y sus normas de ecuanimidad y manifiestan que, además de causar un crecimiento sin precedente en los ingresos de algunos profesionales, produciendo una gran desigualdad en la distribución de la riqueza. Es por dichos motivos por lo que consideran que de mercados competitivos, como el del arte, son ineficientes (Ibíd., xv).

Sin embargo, Rosen (1996) replica que Frank y Cook exageran al dar tanta importancia a la ineficiencia de estos mercados y que no ofrecen evidencias consistentes de que la competición excesiva esté tan extendida en el mercado laboral como afirman (Ibíd., p.134). También expone que los profesionales que compiten en estos mercados tienen muy claro rápidamente cuáles son las posibilidades de alcanzar el éxito en él

y que, cuando estas no están claras, abandonan con facilidad, por lo que el efecto de desear una meta inalcanzable no sustenta la idea de que la competición laboral crea desigualdad (p.135).

En este sentido, Adler remarca que no es solamente la distribución económica lo que hace que el mercado del arte sea ineficiente. También plantea que el hecho de que los ingresos que los artistas obtienen con su trabajo en arte sean más bajos que los que perciben en ocupaciones alternativas, no implica que abandonen su práctica artística fácilmente como sugiere Rosen (Adler, M. en Ginsburgh, V.A. & Thorsby, D., 2006, p. 901). Adler apunta que, además de los ingresos económicos, los artistas obtienen ingresos psíquicos de la práctica del arte y que cuando los artistas no realizan prácticas artísticas este ingreso psíquico se pierde (Ídem).

Además, añade que la ineficiencia del mercado competitivo del arte no sucede en los mercados habituales ya que, cuando un negocio falla, su pérdida es la ganancia de otro negocio. Sin embargo, cuando un artista no puede dedicarse a la práctica artística – porque los consumidores prefieren de forma masiva a las superestrellas – la pérdida de ingresos psíquicos no se transfiere a las superestrellas o al público; es simplemente una pérdida (Ídem).

Esta pérdida, concluye Adler solo sería eficiente si hay otras ganancias derivadas del estrellato que la excedan, si no las hay, entonces tiene que cuestionarse la creciente concentración que se da en el mercado del arte debido a las preferencias de los consumidores por determinados artistas (Ídem).

La conveniencia de compensar este desequilibrio estriba entonces en dos factores; en los costes que suponen las políticas públicas de intervención en las artes y en el número óptimo de artistas que han de practicar arte para que no haya una dispersión tal que pueda dar lugar a la inexistencia de una cultura común (Ídem).

III.2.2.4 Marcos comunes en la economía y el mercado laboral del arte.

Françoise Benhamou (2003) también se cuestiona quién debe ser considerado un artista. Además se pregunta cómo se puede describir el trabajo cultural y si este trabajo presenta características distintivas tales que puedan justificar la creación de un marco teórico único y no convencional para su análisis, así como la necesidad de desarrollar políticas públicas de apoyo al sector cultural. Afirma que la definición de artista es muy amplia y confusa, y describe al colectivo de artistas y trabajadores culturales como heterogéneo y fuera de las normas establecidas (p. 69).

A pesar de que estudios como el de Filer plantean que el mercado laboral del arte se comporta como cualquier otro, sin embargo, Benhamou sostiene que el trabajo artístico puede ser considerado como una forma de trabajo no estandarizada que presenta ciertas características idiosincráticas (p. 70). Los rasgos distintivos del mercado laboral artístico que Benhamou identifica a lo largo de su texto son los siguientes:

- Pluriempleo.
- Trabajo temporal o de media jornada, contratos temporales y

empleo autónomo.

- Dificultad para determinar el perímetro de las actividades culturales y definir criterios de profesionalidad.
- Es habitual la competición en función de la reputación, que se basa en el mayor número de contratos en el registro curricular.
- La posesión de un título tiene poca importancia.
- Las barreras de acceso no son muy estrictas.
- Exceso de demanda y escasez de oferta laboral.
- Baja tasa de éxito profesional.
- Es una carrera arriesgada que exige una preparación importante.

Las conclusiones de Alper y Wassal (2006) son coherentes con estas ideas ya que en su extenso trabajo con datos de cuasi-panel del censo de EE. UU. (1940-2000) encuentran que:

- Los artistas trabajan menos horas, sufren de mayor desempleo y ganan menos que los miembros que un grupo de trabajadores de referencia equivalente.
- Los ingresos de los artistas muestran mayor variabilidad.
- En un periodo de los últimos 60 años las horas anuales trabajadas se han ido ajustando (a otras ocupaciones) pero no así las disparidades en los ingresos. Los ingresos medios y medianos de los artistas comparados con su grupo de referencia, son consistentemente inferiores (al menos en el período 1930-1999).
- La desigualdad en los ingresos de los artistas (así como la de la fuerza laboral en su conjunto) creció en el periodo 1949-1999.

Además, Benhamou plantea que una de las consecuencias del carácter flexible del mercado laboral de los artistas conduce a una tasa de aumento del empleo ilusoria en el campo de la cultura, ya que esta tasa está exagerada debido a la reducción de la duración de los contratos (pp. 70-71). También plantea si los artistas han de ser considerados maximizadores de utilidad, ya que buscan la combinación más adecuada de ingresos monetarios y no monetarios (p. 71).

Sin embargo, concluye que las características generales del mercado laboral artístico pueden llevar a un individuo racional a elegir otra carrera, de hecho estima que los artistas representan un porcentaje muy pequeño de la fuerza laboral total, un 1,9% en Francia, en 1995 (Observatoire de l'emploi culturel, 1996) y un 1,5% en los EE.UU. en 1988 (Heilbrun and Gray, 2001) (p 73). Aunque afirma, no obstante, que se trata de un grupo influyente y que sus condiciones laborales y vitales pueden determinar el nivel y la calidad de la producción de cultura (Ídem).

Para finalizar con este apartado, quiero destacar que Benhamou considera que los estudios de la economía del mercado laboral pueden ofrecer marcos teóricos muy potentes a la hora de analizar el mercado laboral del arte (p. 74). Sin embargo, las características específicas en la oferta y la demanda de este mercado requieren la elaboración de una mayor cantidad de estudios empíricos (Ídem).

En todo caso, las cuestiones metodológicas para el análisis del mercado laboral artístico son muy numerosas y el valor de las conclusiones que se obtienen a través del contraste empírico de las

hipótesis planteadas depende de las fuentes consultadas, generalmente información obtenida a través de encuestas o datos del censo (p. 69).

Las primeras tienen un alcance más limitado, aunque proporcionan importante información cualitativa, mientras que las segundas, son más fiables por su exhaustividad y la posibilidad que ofrecen de realizar comparaciones a lo largo del tiempo, a pesar de los criterios un tanto controvertidos que emplean en la identificación de los profesionales que operan en el sector artístico (Ídem).

Estas últimas cuestiones se desarrollan con mayor amplitud y profundidad a continuación, en la cuarta parte de esta tesis, en la cual presento varios estudios empíricos recientes acerca del mercado laboral del arte, basados tanto en encuestas como en datos del censo, en dos contextos geográficos muy específicos; el País Vasco y España.

III.2.3 Arte y precariedad.

Aun no siendo una condición exclusiva del sistema del arte, la precariedad es una realidad que afecta a la vida, las condiciones laborales y la práctica de muchos artistas contemporáneos que se caracteriza por sus profundas raíces y su persistencia y que contribuye a estructurar el sistema del arte. De este modo, el sistema del arte es objeto de numerosos estudios cuyas conclusiones se consideran referentes extrapolables a otros ámbitos del mercado laboral.

A continuación, paso a reseñar, señalando las razones que me llevan a incluirlos en este capítulo, algunos trabajos de distintos profesionales – artistas, comisarios, educadores, pensadores, críticos, historiadores, investigadores y activistas – que ponen su punto de mira

en este problema, desde su posición privilegiada dentro de los campos del arte y la cultura, analizando y, en ocasiones, denunciando esta situación.

III.2.3.1 Una visión de la carrera profesional en arte.

Esto último es el caso de Anna Louie Sussman, escritora establecida en New York, quien se pregunta, en un artículo reciente publicado en la revista Artsy (2017), si solamente los artistas de familias adineradas consiguen hoy en día trabajar en arte. Expone, que un informe reciente del New York Times demuestra, que los artistas emergentes son, comparados con el resto de profesionales en el comienzo de sus carreras, los que reciben con mayor frecuencia ayuda financiera de sus padres (53% frente a 40%) (párr. 4).

Además, son los que reciben mayores sumas (3600\$ frente a los 3000\$ que reciben como media los que se dedican a otras actividades) (Ídem). Sussman mantiene que estos datos demuestran que existe una discriminación de clase implícita en el mundo del arte, aunque aparentemente exista un aumento de la inclusión por motivo de género o raza (Ídem, párr. 5).

El informe también apunta al desafío de acercar diversidad económica a una industria, que se inclina hacia un liberalismo que valora el humanismo y el ingenio, pero que confía además en la habilidad de comprometerse y sentirse cómodo, con coleccionistas económicamente poderosos (Ídem). En este informe, también se destaca cómo muchas industrias hacen esfuerzos en la diversificación de su fuerza laboral, de

acuerdo con investigaciones que demuestran, que esa diversidad está correlacionada con mejor rendimiento económico (Ibídem, párr. 6).

Sin embargo, el mundo del arte juega, de algún modo, con sus propias reglas económicas y segmentos clave del mercado del arte, basados en los hábitos de consumo, filantropía y redes sociales de los ultra ricos, rasgo del arte comercial, que parece inmunizarlo contra la tendencia diversificadora de otras industrias, apunta Sussman (Ídem). Esta dependencia estructural en un pequeño grupo de coleccionistas y mecenas de alto valor-red tiende a favorecer, según la autora, a aquellos con las conexiones correctas y en marcos de referencia similares (Ídem).

Sussman además se refiere al alto coste de la educación artística y la menor existencia de becas en las universidades de arte norteamericanas, frente a otras universidades más pudientes y con mayores dotaciones económicas (Ibídem, párr. 8).

Sin embargo, afirma que es realmente después de finalizar los estudios, cuando comienzan las dificultades. Para demostrarlo, presenta un estudio del Centro de Educación y Fuerza Laboral de la Universidad de Georgetown, realizado en 2011, según el cual los estudiantes de arte estaban. entre las diez graduaciones universitarias con las medianas en ingresos más bajas, las tasas de desempleo más altas, la mayor incidencia en trabajo a tiempo parcial y los salarios medios más bajos (Ídem).

No obstante, a pesar de que la etapa inicial de una carrera como artista es dificultosa, la progresión en los ingresos se encuentra entre los

más pronunciados, según datos del estudio de los datos de la oficina del censo de 2014 realizado por el fondo Hamilton Project (Ibídem, párr. 8). Los ingresos iniciales superan escasamente los 15000 \$, pero aumentan más del doble en los cinco años posteriores, lo que da cuenta de la importancia del respaldo financiero en la etapa de emergencia (Ídem).

De todos modos, apunta Sussman otro problema es el de los periodos de prácticas. Los becarios, muchos de ellos sin salario, realizan tareas con responsabilidades similares que otros trabajadores asalariados (Ibídem, párr. 9). Estos becarios sin salario contribuyen a perpetuar la desigualdad en el mundo del arte, según afirma Tom Finkelpearl, Comisionado del Departamento de Asuntos Culturales (DAC) de la ciudad de Nueva York, ya que ayuda a que solo los que pueden permitirse trabajar gratis tengan acceso al mercado laboral (Ídem).

Cada vez que abres la puerta a un becario sin salario, cierras la puerta a algo más, dice Finkelpearl, quien, según Sussman encabeza numerosas iniciativas para la diversificación del paisaje cultural de la ciudad (Ibídem, párr. 10).

En 2016, el DAC y la Universidad de la Ciudad de Nueva York lanzan el programa CUNY Cultural Corps, dotado con un millón de dólares para emplear a algo más de 70 recién graduados en prácticas en instituciones culturales de la ciudad (Ibídem, párr. 11). Los seleccionados ganan 12\$ la hora y trabajan hasta 12 horas a la semana en lugares como el Museo de Brooklyn, MoMA PS1 y el Studio Museum en Harlem (Ídem). Muchas otras instituciones, como el Metropolitan, el

Guggenheim o fundaciones privadas se empeñan en plantear programas de becas remuneradas (Ibídem, párr. 12).

Sin embargo, los esfuerzos realizados no se corresponden con la realidad económica de vivir en una ciudad como Nueva York en la que la renta media por un apartamento de una habitación es de casi 2700\$ mensuales, de acuerdo con la página web especializada en mercado inmobiliario RentJungle (Ibídem, párr. 21). El salario de un becario no alcanza los 14,52\$ por hora necesarios para poder vivir en esta ciudad, según la calculadora de salarios mínimos del Massachusetts Institute of Technology (Ídem).

Finalmente, Sussman cita a Sharon Loudon (2013) quien afirma que los alquileres han aumentado, pero los sueldos de los artistas no y que si se valorara y entendiera mejor la función que las artes pueden desarrollar en la sociedad, cree que no se daría esta situación (Ibídem, párr. 22). El público no se da cuenta hasta qué punto las artes contribuyen a su bienestar, afirma Loudon, y el hecho de que algunos trabajos de superestrellas o de maestros ya desaparecidos adquieran un precio astronómico es la demostración de que algunas personas del mundo del arte aprecian el valor de los artistas (Ibídem, párr. 23-25).

Sin embargo, Sussman sostiene que otras personas prefieren apartarse del mercado del arte y buscan opciones más orientadas hacia lo social, para evitar sentirse excluidas o pretendidamente privilegiadas (Ibídem, párr. 26).

III.2.3.2 Afecto, temporalidad, subjetividad y solidaridad.

Frente a esta situación, propongo el trabajo del experto en economía cultural Andy Pratt, que junto con la analista social y cultural Rosalind Gill presentan en su texto *In the social factory? Immaterial labour, precariousness and cultural work* (2008) tres secciones diferenciadas, aunque marcadamente relacionadas. En primer lugar, hacen un análisis de los textos de la tradición marxista autónoma, principalmente representada por las visiones de autores tales como Hardt, Negri, Lazzarato, Murphy, Mustapha y Virno, acerca de la autonomía del trabajo inmaterial, el declive del capitalismo contemporáneo y el potencial de los trabajadores para liderar desplazamientos paradigmáticos.

A continuación, pasan a hacer una revisión de la influencia de las ideas de estos autores en la aparición, ascenso y visibilidad del movimiento precario, el cual está fundamentalmente relacionado al movimiento político conocido como operaísmo. Este movimiento, desarrollado por primera vez en Italia a finales de los años 60, considera que el trabajo cultural es un modelo experiencial paradigmático para las clases trabajadoras que sufren condiciones de precariedad.

Finalmente, Gill y Pratt prestan atención a las características predominantes del trabajo cultural a través del análisis de la literatura empírica existente acerca de este tema. La yuxtaposición de estas características, junto con las ideas expuestas previamente, da pie a estos autores a poner el punto de mira en asuntos relacionados con las nociones de afecto, temporalidad, subjetividad y solidaridad, que se

discuten y critican en la última sección de su texto.

La pertinencia de incluir este tratado como referente en este apartado reside, fundamentalmente, en la voluntad de sus autores de enfatizar la posición destacada que ocupa en el mercado laboral general una supuesta clase trabajadora creativa, dotada de unas cualidades casi míticas (Florida, R., 2002), que hunde sus raíces en la noción del artista genio, solitario y atormentado.

Además, la revisión de estudios empíricos en relación al trabajo artístico y cultural, que dirigen su atención a una serie de rasgos distintivos estables en este tipo de trabajo, es objeto de un tratamiento más extenso en la cuarta parte de esta tesis.

III.2.3.3 Creatividad, industria creativa y precariedad.

Los teóricos de arte Wuggenig, Raunig and Ray – sociólogo, filósofo y crítico respectivamente – analizan en su texto “Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the ‘creative industries’” (2011) la proliferación actual, tanto ideológica como material, de las industrias creativas.

Este trabajo surge en el contexto de “Transform”, un proyecto de investigación que pretende reformular y revisar conceptos sobre los modos y las prácticas críticas contemporáneas acerca de la noción de creatividad.

Los catorce ensayos incluidos en su trabajo, definen y escrutan la noción de precariedad y las formas de resistencia a esta corriente cultural dominante, desde marcos teóricos muy diversos. Estos ensayos se estructuran en cuatro secciones:

- En la primera, rastrean y diseccionan las nuevas nociones de creatividad para desmitificar lugares comunes que dominan la esfera de la cultura.
- La calidad polisémica del término precarización es la cuestión principal de la segunda sección.
- La tercera los incluye estudios detallados de cuatro casos de industrias creativas desarrolladas en cuatro campos de acción particulares.
- En la cuarta y última sección, se centran en los conceptos y reflexiones que Max Horkheimer y Theodor W. Adorno (1944) desarrollan acerca de las industrias culturales y creativas.

En la cuarta parte de esta tesis también abordo con mayor profundidad ciertas problemáticas en torno a las denominadas industrias creativas y culturales.

Por otro lado, “Precarious labour in the field of art” (2013) es el título de una colección de nueve artículos editados por Erić y Vuković y publicados en “Oncurating.org”, una publicación internacional independiente que se centra en cuestiones relacionadas con la práctica y la teoría curatorial. Los editores se centran en las condiciones de trabajo de los comisarios de arte y denuncian que, debido al actual sistema del capitalismo rampante, estas condiciones han cambiado radicalmente, no precisamente a mejor.

Afirman que la labour de comisariado, una profesión que hasta bien recientemente se viene desarrollando exclusivamente bajo el amparo institucional, exige hoy en día el desarrollo de habilidades multitarea y

se encuentra sujeta a la misma flexibilidad laboral, inestabilidad, auto-explotación y auto-financiación que sufren los creadores de arte.

Su motivación para la compilación de estos artículos es crear un contexto de reflexión alrededor del trabajo de organización de exposiciones y muestras de arte y cultura contemporáneos y el establecimiento de una red multidisciplinar de conocimiento – sociológico, económico y curatorial – en torno a la situación de las industrias culturales y creativas.

Los artículos incluidos en esta publicación ofrecen diferentes visiones y formatos como análisis teóricos en torno a las nociones involucradas o reflexiones sobre el uso y valor de estas nociones que configuran las condiciones de trabajo de los comisarios y trabajadores en el campo del arte contemporáneo en general.

Los rasgos que caracterizan la nueva configuración del trabajo de los comisarios en el campo del arte contemporáneo son los mismos que vienen padeciendo gran parte del colectivo de artistas desde mucho tiempo atrás. Es significativo que las condiciones precarias que caracterizan la profesión de los artistas se vean transferidas a otros profesionales que, aun actuando en el mismo campo, hasta épocas recientes no manifiestan su malestar por esta situación, 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 profesionales del arte y la cultura, de adoptar estrategias tales como la creación de redes y ámbitos de reflexión. Estas estrategias de

colaboración y contextualización no son nuevas para los creadores de arte. Por el contrario, vienen desarrollándose con el fin de defender una labour 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 neo-liberalismo precarizante.

III.2.3.4 Estrategias alternativas.

Bain y McLean analizan dos de estas estrategias artísticas de actuación, fuera de los marcos institucionales imperantes en el contexto artístico canadiense, en su artículo “The artistic precariat” (2013). Por una parte, presentan el caso de la “Waterfront Trail Artists' Association”, una organización sin ánimo de lucro dirigida por artistas en Toronto. Por otra, se refieren a “Don Blanche”, residencia de artistas y festival de puertas abiertas, en Ontario.

De acuerdo con los autores, ambas organizaciones independientes representan una resistencia a las principales tendencias neo-liberales de la ciudad creativa. Argumentan que la literatura científica existente sobre las teorías de la clase creativa hace caso omiso a la existencia de espacios independientes, colaborativos y colectivos para la producción y la difusión del arte en un entorno no capitalista.

Afirman que este tipo de espacios, que fomentan el uso compartido de recursos para construir economías culturales comunitarias alternativas, son fundamentales para el mantenimiento del sector cultural. En esta tesis presento más adelante algunas iniciativas independientes de artistas que plantean precisamente formas similares de

toma de posición respecto a las convocatorias institucionales a las reseñadas anteriormente.

Los artistas Julieta Aranda y Anton Vidokle que, junto con el escritor y editor Brian Kuan Wood, compilan en su publicación *Are you working too much? Post-Fordism, precarity, and the labour of art* (2011) una selección de once ensayos de expertos en arte contemporáneo - artistas, críticos e investigadores de arte y cultura, historiadores de arte, teóricos, curadores, educadores y activistas.

Estos aceptan el desafío de responder a la siguiente pregunta que plantean los editores: ¿Por qué una pléyade de artistas competentes en todo el mundo se dedican a una profesión que ofrece salarios muy bajos o incluso está sujeta a trabajo no remunerado?

Los editores observan que la idea condicionante de que el arte está dotado de un valor extraordinario, sostiene la concepción del arte como un regalo y afirma que este esquema debe ser refutado, no en términos de fundamentos morales o éticos, sino con el sentido común de que toda vida exige lucha.

En este sentido, Lewis Hyde en su libro “The gift” (1983) examina, entre otros asuntos, las complejas relaciones entre la economía de mercado y las economías del don y apunta que el regalo transformador que ofrecen los artistas o la comunidad científica, áreas de la cultura occidental donde aún existe un remanente activo de la antigua economía del don, puede conducir a grandes problemas en la economía de mercado actual.

Por otra parte, Lara García Díaz – quien realiza labores de

investigación para su tesis doctoral bajo la supervisión del Prof. Dr. Pascal Gielen y del Dr. Stijn Oosterlynck en el contexto del equipo de investigación interdisciplinar *Culture Commons Quest Office* de la Universidad de Amberes – trata de entender el campo del arte como un terreno de pruebas de las formas de explotación laboral que se dan en la actualidad.

Plantea que los cambios estructurales del capitalismo y la reorganización del trabajo propuesta por el neoliberalismo provoca el cuestionamiento de la agencia revolucionaria de los trabajadores, sujetos a unas condiciones laborales muy fluidas, desterritorializadas, atomizadas y fragmentadas. Hace también mención al proceso de individualización fomentado por la emergencia del trabajo cognitivo e inmaterial, la disolución de la fábrica como espacio de revuelta y la debilitación de los movimientos sindicales, que provocan la falta de protección laboral y representación política de los trabajadores.

Se apoya en los estudios de Guy Standing (2011) para afirmar que la precariedad se da en grupos y posiciones sociales diferentes, convirtiéndose en un fenómeno que trasciende la estructura de clases, y que da lugar a una nueva formación social revolucionaria; el anteriormente mencionado precariado.

También observa – siguiendo el trabajo de Butler (2011) –, que la precariedad se ha extendido como una condición fundamental de la vida, independientemente de las diferencias individuales, y que tanto Butler como Isabell Lorey se refieren a la precarización como una práctica discursiva que opera en política como concepto clave para el

pensamiento y la lucha. En este sentido, García Díaz afirma que la condición precaria viene siendo un estado familiar para los artistas durante ya largo tiempo y que la experimentación de estos con diferentes formas de autoorganización tiene como objetivo el desmantelamiento de tácticas neoliberales falsas.

Destaca que, ya en los años veinte, grupos de artistas de todo el mundo buscaron afinidades con miembros de organizaciones políticas de izquierdas para definir el concepto de ‘trabajador del arte’ como una forma de subjetividad artística recurrente. Por otro lado, años después el movimiento operaista italiano y los marxistas autónomos emplearon la expresión *Precario bello* para relacionar la precariedad con los discursos en torno a la libertad.

Esta expresión, señala García Díaz citando a Joost de Bloois (2011), designa una salida a la rutina y el aburrimiento de la vida laboral, aunque también advierte, siguiendo a Luc Boltanski y Ève Chiapello que esta flexibilidad y empoderamiento individual son los que han sido incorporados al nuevo espíritu del capitalismo. Chiapello y Boltanski constatan que componentes como la liberación y la autenticidad son esenciales en la creación de este nuevo espíritu desde los años 80, que asimila la crítica al capitalismo realizada desde las artes y la sociología para desplegar la creciente expansión del capitalismo cognitivo.

Sin embargo, también propone el examen de este terreno como un campo de batalla y la cuestión de si es posible formular respuestas contrahegemónicas que se desprendan del ámbito de las artes y se

desplacen más allá de su ámbito de actuación. En su investigación la precariedad (precarity) tiene la consideración de punto de articulación, siendo el campo del arte un terreno en el que pueden producirse nuevas formas de organización social, económica y política.

Además, plantea la hipótesis de que es a través de prácticas de ‘communing’ (De Angelis, 2009) como se posibilita la creación de formas de vida e instituciones más cooperativas, igualitarias, ecológicas y sostenibles. Uno de los objetivos señalados en la introducción de esta tesis también consiste en la identificación de ciertas prácticas artísticas relacionadas con la precariedad, que desarrollo en la quinta parte de la misma.

Part IV. Recent empirical evidence of the precarious situation of contemporary artists in Spain and the Basque Country

Nota Preliminar: Para facilitar la lectura de esta primera parte incluyo una versión en castellano en el Anexo I, pp.279-375.

Preliminary note: To facilitate the reading of this first part to non-English readers I include a version translated to Spanish in Amex I, pp.249-279

In the third part of this thesis, I point out that the concept of precariousness in art is not articulated in precise and well-defined categories, but shaped by unstable and multiple realities that, nonetheless, give rise to material formations susceptible of being apprehended.

Now, in the fourth part of this thesis, I propose the search for empirical evidence that shows that the situation of the artists is precarious in general. I concentrate on two particular geographical environments; Spain and the Basque Country. For these contents, I distinguish three items.

In the first item, I analyse three recent texts; *Formación y trayectorias de los artistas vascos: Resultados de la encuesta INNOCREA 2013* [Training and trajectories of Basque artists: Results of the INNOCREA 2013 survey] (Echeverría, J., Galarraga, A. and Rocca, L., 2014), *Areas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo Vasco* [Emerging areas and innovation in the Basque cultural and creative sector] (Estankona, A. Lauzirika, A. and Rodríguez, N. (Eds.), 2014) and *La actividad económica de los artistas en España: Estudio y análisis* [The economic activity of artists in Spain. Study and analysis] (Pérez, M and López-Aparicio, I., 2017). In the next two items, I introduce two descriptive statistical studies – that I propose as a consequence of the analysis of the texts previously presented – and I elaborate *ex profeso* for this thesis.

The first two texts analysed in the first section form part of the work carried out in the research project INNOCRE2, *Mapa de la innovación en el sector cultural y creativo de Euskadi* [Map of Innovation in the Cultural and Creative Sector of Euskadi] The Department of Industry, Innovation, Commerce, and Tourism of the Basque Government financed this research, within the Program Saiotek (Project S-OA12UN002), which Javier Etxeberria Ezponda directed, between 2012 and 2014.

This research project has an antecedent on the INNOC project, "Hidden Innovation: Paradigm Shift in Innovation Studies," funded by the Ministry of Economy and Competitiveness of the Government of Spain (Project FFI2011-25475) and also directed by Echeverría. Both

projects are carried out within the High-Performance Research Group (Level A) of the Basque university system INNOLAB: Innovation, Change, and Complexity, directed by Ander Gurrutxaga.

As for the third text, it is a joint work of Marta Pérez Ibáñez and Isidro López-Aparicio. Pérez has more than twenty years of experience in the direction of galleries, curating and consulting to artists and is a specialist in research on the art market. López-Aparicio is an artist, curator, and social activist, with a long international experience.

Both are teachers at the Universidad Antonio de Nebrija and the University of Granada respectively. The rights of the edition of the text correspond to the Foundation Antonio de Nebrija, whereas the copyrights of the book are a property of their authors. The University of Nebrija and the Community of Madrid collaborate with the edition of this book.

The selection of these texts is fundamentally justified because both the INNOCRE2 project and the study by Pérez and López-Aparicio base their respective research work on the collection of socio-economic data about the professional activity of artists, through an anonymous survey which they distribute among artists and art students as primary sources of information. For the design of these studies, researchers collaborate with different people and institutions.

In the case of the INNOCRE2 project, in addition to the members of the INNOLAB research team, Josu Rekalde, Natxo Rodríguez and Arantza Lauzirika - teachers and researchers at the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU- who actively participate in the project. They specifically got involved in the adjustment of the categories of the

survey questionnaire to the target population, a process that took place during March and April 2013 (Echeverría, J. et al., 2014, p.42).

In addition to these people, both the methodological design of the survey and the subsequent exploitation of the data have also involved a large group of researchers (Galarraga, A. and Rocca, L. in Estankona, A. et al. (Eds.), 2014, pp. 204). Among whom, we can find Marcos Engelken, Andrea Estankona, Ander Gurrutxaga, Álvaro Luna, Iñaki Martínez de Albéniz, Lucía Merino, Antón Arana and Zuhar Iruretagoiena; these last two teachers at the Faculty of Fine Arts at the UPV / EHU.

For their part, Pérez and López-Aparicio elaborate their survey after months of work and reflection, talks with artists, gallery owners, public and private managers, collaboration with specialists in surveys and statistics, tests and corrections, until arrived at the definitive model (Pérez, M and López-Aparicio, I., 2017, p.19).

Although the authors of these two surveys consider different points of departure, conceptual and methodological approaches and focus their attention on different geographical areas, I understand that their respective research work establishes certain resemblances. In the end, although the researchers of the INNOCRE2 project concentrate their object of study on the artists of the Basque Country, in the second, their authors focus their research area on the whole of the Spanish state. Therefore, this latter study also includes data about the Basque Country.

Following the analysis of these texts, in the two subsequent sections, I include two descriptive statistical studies, one of them

elaborated under the supervision of Dr. Jabier Martínez, quoted above, taking as a starting point the papers analysed in the previous section of this fourth part.

However, unlike these studies previously analysed, I do not propose artists and art students as primary sources of information to elaborate these statistics, but the data provided by three public institutions about the economic activity generated by very determined groups of artists and students of art.

In the first one, I analyse two calls for the promotion of emerging artists in the province of Bizkaia; Ertibil Bizkaia and Arteshop Bilbao, promoted by the Diputación Foral de Bizkaia DFB / BFA and the Bilbao City Council respectively.

The relevance of this study lies in the consideration that the precariousness that affects artists is a structural fact in the art system, which echoes from the promotional stages of artists at the beginning of their careers until they reach their professionalization. Thus, I raise the hypothesis that there is empirical evidence that shows the existence of precariousness among the group of new artists participating in these contests.

In the second study, I investigate the working conditions of the professional art sector, through surveys that the National Institute of Statistics (INE) publishes on a regular basis. These surveys present socio-economic data on the types of contracts, economic activity, and income obtained in the general labour market.

With the statistical treatment of these data, I intend to obtain empirical evidence of the precarious condition of the artists in Spain, according to the definition the CNAE gives to this collective of professionals. I also aim to demonstrate that the values that characterize the right to live a dignified life are substantially lower in the so-called cultural industries than in other professional sectors.

IV.1 Analysis of the texts by Pérez and López-Aparicio and INNOCRE2

The authors of the three documents proposed for their analysis in this chapter coincide in raising a somewhat paradoxical perception of the professional panorama of the art system, at the same time discouraging and challenging.

As far as the text of Pérez and Lopez-Aparicio (2017) is concerned, Juan Cayón, rector of the University of Nebrija, states in the foreword of this book the art market faces many problems (p.7). Besides, the authors themselves define art as a complex fact (Ibid., P. 11) and consider that contemporary art is a phenomenon, multifaceted, dynamic and multidisciplinary, that transcends the purely professional aspects (Idem).

For their part, Estankona, Lauzirika, and Rodríguez (2014) present artistic work as a facet within the broader sector of culture and creativity (SCC), which they consider as an economic and social sector. It is a highly innovative but complex potential structure, which the European Union considers a priority in its Horizon 2020 strategy.

Echeverría et al. (2014) show that the definition of the figure of the artist continues to be uncertain, enigmatic and obscure (p.28). Besides, Ander Gurrutxaga, principal investigator of the group INNOLAB, who elaborates the prologue of Echeverría et al. (2014), notes that he perceives, in this study, that being an artist is not easy (p.5). He also suggests that it is not possible to speak neither of happy worlds, nor of the value per se creativity, but about costs, barriers, difficulties, the lack of harmony between expectations and opportunities, and difficulties in establishing themselves (p.5).

Faced with so many difficulties and challenges, Pérez and López-Aparicio understand that every little effort is necessary to structure this growing sector in Spain. They also state the actors in are increasing in this highly competitive international environment, in which the artists, as creators and as part of society, need to adapt to the new circumstances. These conditions shape the future of their economic situation and professional development. Accordingly, they must redirect, in many cases, their activity, but also adopt a new role that, in turn, is linked to all agents of the system to which they belong and which conditions them (Pérez and López-Aparicio, p. 11).

Besides, these same authors consider that there is a lack of interest from the institutions to establish a real strategy of normalization of the professional rights and obligations of artists, demonstrated by the absence of a specific analysis institutionally promoted (ibid, pp. 11-12).

IV.1.1 Convergences and divergences: objectives, methodologies, and conceptual and theoretical reference frameworks.

Both Pérez and López-Aparicio and the research team of the INNOCRE2 project set themselves the primary objective of assessing the socio-economic situation of the artists in their respective geographical delimitations. However, there are notable differences between them, when it comes to setting out the conceptual and methodological framework, as well as the background on which they base their research, as developed below.

IV.1.1.1 Art market and creative and cultural industries.

The study by Pérez and López-Aparicio delves into aspects that characterize the relationship between galleries and artists (Ibid., 21) since it is traditionally the main channel of commercialization of the work of art in the market (Idem). The commercial relations between Spanish artists and art galleries are also the principal object of study in an earlier work by Pérez (2015).

In addition to this background, the authors also base their research on the text *El mercado español del arte [The Spanish art market]* (McAndrew, C., 2014), edited by the Foundation for Art and Patronage of the Social Work 'La Caixa'. This work, which presents an examination of the progress of this market, between 2011 and 2014, informs about its size, structure and key trends in the art and antiques of the Spanish market. This work by McAndrew refers only to the structure

of the art market, which includes the sectors of auction houses, galleries, art fairs and museums.

In any case, Pérez and López-Aparicio (2017) emphasize that the data these reports provide refer mainly to the context of the different agents of the market, both primary and secondary, although they do not deepen the creative and artistic sector "(p.16).

They also refer to other studies that mention in this order: *La dimensión económica de las artes visuales en España [The economic dimension of the visual arts in Spain]* (Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, 2006), *La situació dels artistes visuals a Catalunya [The situation of visual artists in Catalonia]* (ARTImetria, 2002) *Las galerías de arte contemporáneo en Cádiz. Una aproximación al sector [The galleries of contemporary art in Cadiz. An approach to the sector]* (Campuzano, S., 2008) and *El artista y su relación con el mercado del arte [The artist and his relationship with the art market]* (Montero, I. and Oreja, J.R., 2007) (Ibid, P.16).

In any case, Pérez and López-Aparicio affirm that these studies only offer partial and obsolete data that, although they give them a good starting point, do not allow them to appreciate the drastic evolution that the relations between artists and the market suffer in the years following the beginning of the current crisis (Idem).

However, Pérez and López-Aparicio (2017) note that in addition to the artists who develop their professional activity through the galleries, there is a profile of a new artist. They seize the current circumstances of the market and are capable of generating a personal management of his

career. They operate with independence from the established market but, on occasions, they show a capacity and willingness to establish links with galleries in certain situations and circumstances. These artists define and manage their brand image, communication and dissemination tools and even their own sales channels. (Ibid, pp. 81-82).

The authors affirm this new artist of the 21st century is called to lay the foundations of the art system of the near future and is an agent to take into account, as these artists show the capacity to prescribe and define new strategies (Ibid., p. 82).

It is precisely in the field in which these innovative contemporary artists operate, in which the researchers of INNOCRE2 concentrate their attention. They put forward in their study a convergence of habitual subsectors and other emerging creative subsectors (fashion, design, video games, gastronomy, etc.) in the context of the Basque Country, where public administrations have traditionally separated the management of industry and culture (Estankona, A. et al., 2014). Besides, they consider that we are facing the emergence of a relatively new productive sector (Echeverría, J. et al., 2014, p.4).

IV.1.1.2 Integration of subsectors in the cultural and creative industries.

What they refer to is the creative and cultural sector (SCC), which emerged as a distinct area in 1998, when the UK Department for Culture, Media and Sports presents the Creative Industries Mapping Document (Ibid. P.14). This document features a methodology for measuring the

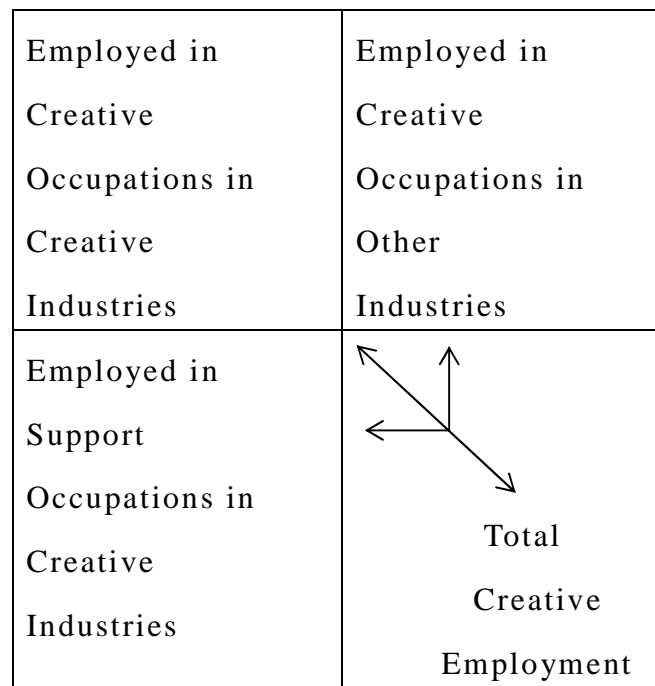
economic activity of the SCC, which several countries adopt. However, it is also the object of criticism and objections:

- It discards many sub-sectors and includes others that are not clearly linked to culture,
- It ignores the significant contributions of the public sector to culture, giving priority to business and economic activity,
- It prioritizes products subject to the notion of intellectual property, concerning services and other cultural goods that do not depend on this idea, and
- It only takes into account the companies and the economic wealth they produce, ignoring the employment generated in the sector, the trade created in each subsector and the externalities (or indirect effects of the consumption or production activities, i.e., the impact on agents other than the originator of such activity), and
- The value chain in each of the subsectors of the SCC is not identified (Ibid., P.14-16).

As a result of these objections, it is possible to find different models for the analysis of the economic activity of the SCC, among which these stand out:

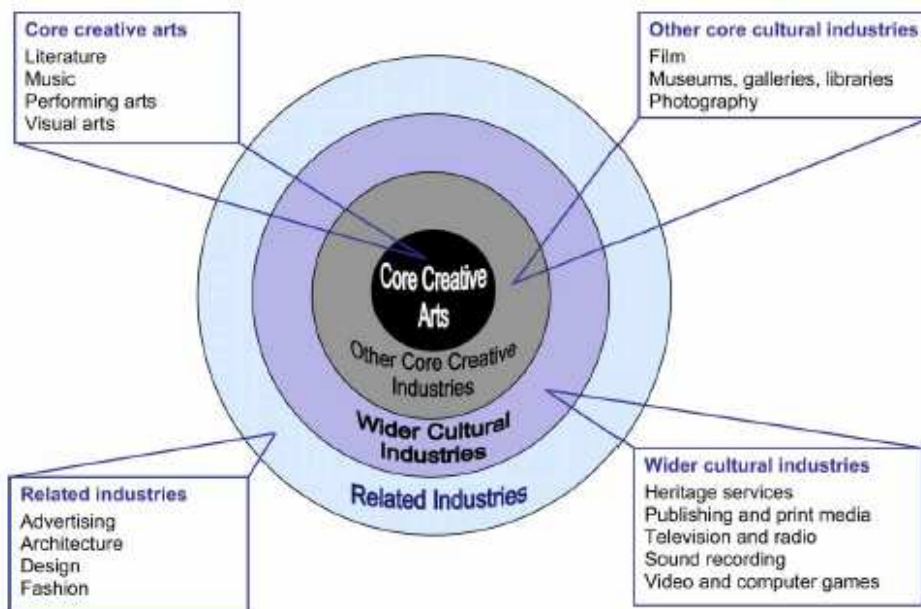
The creative trident by Higgs and Cunningham (2007), which implements a previous one, the concentric circles, that David Thorsby proposes in 2001. KEA European Affairs adopts a combination of these models in 2006, in its influential report to the EC. The European Commission and the UN also follow this model (Ibid., 15).

Figure 1: Higgs and Cunningham’s creative trident.



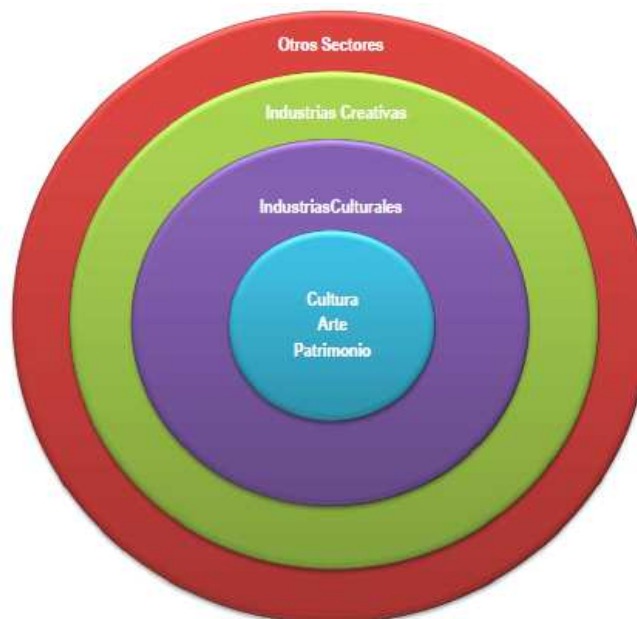
Source: Higgs, P. y Cunningham, S. (2008). Creative industries mapping: Where have we come from and where are we going? Creative Industries Journal, 1(1), p. 26.

Figure 2: Thorsby’s concentric circles.



Source: Thorsby, T. (2008). The concentric model of cultural industries. Cultural trends, 17(3), p.150.

Figure 3: Structure of SCC according to KEA.



Source: Echeverría & al. (2014). Formación y trayectorias de los artistas vascos: Resultados de la encuesta INNOCREA 2013, p.19.

IV.1.1.3 Conceptual and methodological references.

Choosing one or another model of analysis has a decisive influence on the type of empirical data obtained, and the conceptual and methodological frameworks that are adopted are crucial when it comes to measuring the creative economy and analysing innovation processes in the SCC (Idem). In this sense, the INNOCRE2 research project proposes, as a primary reference, the methodologies of the National Endowment for Science, Technology, and Arts (NESTA) and ESS-net Culture.

For its part, NESTA assumes some of the criticisms mentioned before, and in 2007 proposes a line of research called Arts and Innovation whose primary objective is to analyse the innovation processes that emerge from Arts and Humanities, opposing them to

innovations that emanate from the research and development programs (Ibid., 15-16). Later, in 2008, NESTA implements the model of the consultancy KEA, in a research work on the collective of graduates in Fine Arts at the London University of Arts, in the United Kingdom.

Besides, the European Statistical Office (Eurostat) proposes the creation of a methodological proposal that allows treating the statistical data of the sector SCC in the different European countries similarly, in 2009 (Ibíd, p. 17). A group of experts under the name of ESS-net Culture, adopt as a fundamental notion the cultural activity by which the artistic activities that are of interest for the studies of innovation are those that are developed in a specific domain, but also in a given node or function (Idem).

The KEA consultancy model analyses the internal and external structure of the cultural and creative sector by distinguishing components in concentric circles (Ibid., 18). This conceptual framework has critical methodological consequences since it distinguishes between economic activities and even industrial ones, and others that are not (Ibid., 17), as follows:

- The core of the sector is the visual arts (painting, sculpture, photography, and handicrafts), stage arts (dance, theatre, circus, and festivals) and cultural heritage (museums, archives, libraries and archaeological sites). The importance of these activities does not lie exclusively in its economy, but also in its social and cultural value,

- Two concentric circles, purely industrial, surround the nucleus. The first is the cultural industries, which include film, video, radio, television, video games, music, books and the press. In the second one the diagram locates the creative industries of design, architecture, and advertising, and
- In the outer circle are other economic sectors in which the cultural and creative industries generate value (Ibid., 18).

Subsequently, the EC publishes the study *Green paper. Unlocking the potential of cultural and creative industries*, in 2010. It definitively links the cultural and creative industries together, defining the same strategy for both. It also emphasizes the non-industrial dimension of culture, arts, and heritage, as well as the close relationship between the creative industries and ICTs (information and communication technologies).

In this model, the Fine Arts are always in the nucleus. Therefore, they are not industries. This nucleus expands to the circle of cultural industries (museums, galleries, art books, reproductions, restoration, etc.), to the circle of the creative industries (video games, design, fashion, publicity), and also to other economic sectors (software, industrial design, science and technology, tourism, etc.) (Ibid., 19).

This model, shown in Figure 3, is entirely applicable to the Fine Arts, notwithstanding that they do not usually generate companies by themselves (except in some cases), but through the cultural and creative industries with which the artists are bound (ibid., 20). Also, the value

chain proposed by ESSnet-Culture for the production of cultural statistics in Europe includes the following cultural domains and functions (Ibid., 20-21):

- Cultural Domains:

- Heritage (Museums, historical and archaeological sites and intangible heritage.)
- Archives.
- Libraries.
- Books and press.
- Visual arts (Visual arts, photography, design)
- Performing arts (Music, dance, drama, combined arts and other live shows).
- Audiovisuals and multimedia (Cinema, radio, television, video, sound recordings, multimedia works, video games).
- Architecture.
- Advertising.
- Crafts.

- Cultural functions:

- Creation.
- Production / Publication.
- Dissemination / Trade.

- Conservation.
- Education.
- Management / Regulation.

In any case, this ESS-net Culture proposal is not yet consolidated when the INNOCRE2 project is under way, which is why we must still resort to other methodologies to study the innovation processes in SCC, and Fine Arts particularly (*ibid.*, n. 21).

They point out that the main problem is to establish a more systematic, elaborated and consensual method to define the structure of the SCC, the subsectors that form it, the agents involved in the SCC, and the relationships they maintain among them. This consensus is necessary to ensure a way to make it possible to get to know the reality of the sector through quantitative methods.

The research team of the INNOCRE2 project concludes that due to the problem of the lack of quantifiable data, it is only possible to use a qualitative methodology to approach the SCC at the moment (*Ibid.*, 13). Although they also anticipate this ESS-net Culture proposal may become canonical shortly, depending on the decisions taken by Eurostat and the EC (*Ibid.*, 21).

If this happens, this conceptual, methodological and statistical framework is the one to have in mind as the primary reference in the SCC studies, in a generalized way. This suggestion is relevant since the EC considers the SCC as a sector of growing importance in the economy of a country, region or city and, in fact, one of the priority areas for

action in the Union Innovation 2020 flagship initiative (Ibid., 12).

The latest EUROSTAT cultural statistics, published in 2016, are effectively based on the methodological guidelines of ESS-net Culture, estimating employment in culture through the professional classifications CNAE and ISCO-08 (European Commission, 2016, p.8).

Perez and López-Aparicio (2017) cite this text in their study and consider that although it offers global results about this sector in the European Union, the data obtained for this survey referring to artists do not discriminate between different arts (p.17).

Thus, Pérez and López-Aparicio also highlight the need for a system of standardized and systematic classification norm, implemented by the public institutions which provide the essential data, to know the reality of the sector and include the great diversity of agents involved in the same. This lack is probably the one that provokes certain methodological differences between the studies of Pérez and Lopez-Aparicio and INNOCRE2, when designing their respective surveys, which I present below.

IV.1.1.4 Techniques for data collecting and results.

The INNOCRE2 researchers decided to replicate the previously mentioned study of the NESTA 2008, in the case of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU, through the INNOCREA 2013 survey. They argue that the emergence and development of the SCC and the implementation of research & development systems, with considerable economic success in almost all the developed countries, is accompanied

by a loss of influence, economic weight and prestige of the fine arts and humanistic culture (Echeverría et al., 2014, p.22).

Nevertheless, they affirm that the creation of a series of faculties of fine arts in Spain, integrating this formation in the university system, supposes a very relevant and innovative action at the organizational level and that has a significant impact in the SCC (Idem).

In particular, the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU generates a series of professionals trained to develop their professional work in three of the subsectors of the SCC; the plastic arts, design, and heritage (Ídem). In this way, the INNOCREA 2013 survey finds its relevance as a tool for quantitative analysis in the case of groups of graduates and graduates of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU, and that it is possible to develop a quantitative study, using specific methodologies for each subsector. (Ibid., P. 13).

The INNOCREA 2013 survey is designed to thoroughly investigate the professional trajectories of graduates of this faculty, based on a two-sided methodology:

- A qualitative methodology, by conducting interviews with key informants able to identify and assess the most relevant innovation processes that may have occurred in these subsectors of the SCC, and

- A quantitative methodology, to investigate the results of the organizational innovation that is produced by the creation of the Faculty of Fine Arts in the UPV / EHU, in the 80's (Idem).

One of the results of the qualitative approach is the book edited by Estankona, Lauzirika, and Rodríguez (2014), which consists in two parts. In the first one, it includes a series of articles that present a set of specific problems of the sector:

- The uniqueness of the artistic and creative work,
 - The impact of technological change in the contemporary art sector and
 - Urban creative initiatives that take place around creative factories, as new spaces for cultural production and innovation.
- (pp. 41-78).

In the second, the editors present several articles that analyze, based on the previous empirical studies carried out in 2013 and 2014 through the INNOCREA 2013 survey, areas considered to be emerging due to their potential capacities for innovation in the Basque Country. They include:

- The music sector,
- The performing arts,
- The industries of language,
- Fashion,
- Video games,
- Cooking.

Besides, the last of the articles compiled in this second part

presents a summary of the results of the INNOCREA 2013 survey (Ibid., 79).

Regarding the quantitative methodology, it is based on the data obtained in this survey, which raises the objective of examining the graduates of the Faculty of Fine Arts at the UPV / EHU, during the last 40 years (Ibid., P.5). The researchers propose an exploratory empirical study on entrepreneurship and the socio-professional insertion of graduates (ibid., P.39).

The authors state that this objective finds a fundamental obstacle, as the University of the Basque Country UPV / EHU counted only the emails of the students as from 2000, which prevented them from reaching old graduates (Ibid., P. 41).

It is for this reason why they decide to use the snowball sampling methodology. This method consists in the use of well-informed people to identify cases or informants who possess a great deal of information about a phenomenon and is asked to follow the chain of contacts to identify and accumulate similar cases (Goodman, L.O., 1960, quoted in Echeverría, J., 2014, p.40-41).

They also recognize the snowball sampling method has its limitations and that although it does not carry a representative sample of the population, it tests the feasibility of carrying out a more extensive study, and thus develop the methods to be used in later studies (Echeverría, J., 2014, p.41).

For their part, Pérez and López-Aparicio propose three essential

factors as a way of approaching the sector:

- The artistic activity: the creation, the expositive activity and the relation of the artists with the art market,

- The connection between the creative business and the income received by this activity, to know if the professional dedication of the artist to his work can provide him with the means of subsistence, and

- The relationship with professional associations of artists and with the sector as a whole. (Ibid., N. 15).

Perez and Lopez-Aparicio claim that their approach to the artists through the galleries, agents of the art market centres, institutions, curators, and critics, make them sure that those who participated in this study are practicing artists (Ídem). These authors also state that the professional associations existing in Spain, mainly through the Union of Associations of Visual Artists, are a valuable communication tool for this study and to attract artists to their survey (Idem).

Pérez and López-Aparicio also give priority to the need to define the concept 'artist' which fits the reality of the art sector in Spain. To achieve this, they refer to the categorization of Frey and Pommerehne (1989), which establishes eight criteria:

- The time dedicated to the artistic activity,
- The income derived from this activity,
- The Public reputation achieved,
- Recognition from other artists,

- The quality of the work of art produced,
- Membership in trade associations or professional associations,
- Artistic training, and
- The self-recognition of the artist himself (Pérez and Lopez-Aparicio, 2014, page 13).

According to Pérez and Lopez-Aparicio, the possession of some or all of these criteria allows the inclusion of the artist in that category (Ibid., 13). They also take into account that the concept 'artist' in Spain, in fiscal or tax terms, is complex regarding its definition and implications (Idem), and they list the varied and abundant classification systems that encompass creators, such as:

- The International Standard Classification of Occupations 2008 by the International Labor Organization (ILO),
- The National Employment System CO-SISPE,
- The State Employment Service SEPE,
- The National Classification of Economic Activities or CNAE of the National Institute of Statistics, and
- The Tax on Economic Activities IAE whose headings are registered in the Ministry of Finance and the Tax Agency (Idem).

However, they assert that to exclusively evaluate the number of artists registered in some of the sections mentioned above, involves getting a partial statistical data only since the permanence of the artists in the

registers of the Tax Agency and Social Security is usually not constant. Besides, Pérez and López-Aparicio highlight that the sources of income of many artists come from different origins and are supervised in non-art chapters or, due to ignorance of the real complexity, end up inspected in other professional epigraphs (Ibid., 14).

Pérez and López-Aparicio also argue that establishing an approximate reference figure for the number of active artists in Spain is a complicated task due to the absence of reports or censuses that evaluate this factor (idem).

In any case, they affirm that in previous studies such as *La dimensión económica de las artes visuales en España [The economic dimension of the visual arts in Spain]*, published in 2006, by the Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, their authors estimate a total of 11,236 artists in this country. They obtain this figure by consulting two directories, Art Diary International and Arteguía, which are no longer being published in Spain, so we can no longer rely on this source of information anymore (Idem).

Both the INNOCREA 2013 and the Pérez and López-Aparicio surveys are distributed over the Internet and the users themselves administer it. The researchers consider that this way of programming a survey has many advantages, such as the speed of response and the flexibility in the design of the survey, obtaining the data that make up the database in real time. They also highlight the ease with which the users can scroll up and down in the lists of questions and get a more

complex tour of the biography of the respondent. The researchers also affirm this system allows them to avoid the bias of the interviewer, and are less expensive than telephone or face-to-face surveys (Echeverría, J., 2014, p.41). Besides, Pérez and López-Aparicio (2014) appreciate its versatility in configuration, its adaptability to different electronic devices, and its ease of viralization, as it offers shortened links (p.19).

They also point out some disadvantages: Firstly, the researchers must initially count with the email of the target population to deploy this method. Secondly, it is only suitable for people who make frequent use of new technologies. And finally, it usually provides a low rate of response. However, the authors suggest that they can correct this inconvenience of the application, by sending weekly invitations to answer the survey (Sánchez Fernández, J, Muños Leiva, F. and Montoro Ríos, F., 2009 quoted in Echeverría, J., 2014, p.41-42).

Although they do not define it in the same way as INNOCRE2 researchers, Pérez and López-Aparicio also use the same snowball method to disseminate their survey. They affirm that they make a significant effort to allow the survey to reach the most notable number of artists (Pérez and López-Aparicio, 2017, p.20).

Also, they contact by post with some artists to avoid the disadvantage of not having the emails of some artists. They do this, as well, because they are conscious that there is a high number of artists that, due to their age, technological inexperience, or by their own decision, refuse the Internet as a channel for receiving information

(Ibídem, 20).

Their aim, regarding the number of data, is to mark it in a sample of no less than 1,000 artists. They are aware that in the previous analysis carried out in other similar studies, by different authors presented as antecedents, a lower number of responses base their results and conclusions (Ibid., p.19).

The authors launch the survey in mid-May 2016 and keep it open throughout the summer of that year when they close the access to proceed with the evaluation of the data discharged once it reached the figure of 1,105 responses. However, the participation rate continued to be active (Idem).

The researchers reject only 5.3% from the replies received, due to inconsistencies or errors in the data provided (Ibid., p- 22). Consequently, they obtain the data of approximately 1,046 valid informants.

On the other hand, their authors launch the INNOCREA 2013 survey in four waves to reach the maximum number of people. They start with the current professors of the faculty, the postgraduate students and the graduates of the most recent cohorts, to whom they address in the first wave of submissions.

Besides, they request the dissemination of the survey among this first collective professional contacts, whether or not graduates in Fine Arts. They send three more invitations in successive weeks to capture the interest of the most substantial target population (Echeverria, J., 2014, p.

41).

Although they do not mention a goal in the number of responses aimed at the closing of the survey, they keep it open during May 2013. During this time they send 1,209 emails obtaining 181 completed surveys and, after three subsequent invitations to respond the survey, they receive a final sample of 309 valid surveys (Ibid., 42).

They point out that the main contribution of their study is the adequacy, implementation, and verification of the effectiveness of their survey, addressed to the SCC of Euskadi, which includes the various and multiple aspects of the training and career paths of graduates in fine arts. However, they admit that their scope to reach the cultural/creative sector outside the university is of much lower extent than their expectations.

Another bias that their sample shows resides in its unrepresentativeness of the sector, but even so, it allows the researchers to carry out an initial exploration of the CC sector in the Basque Country. And finally, the researchers admit that another limitation of their study is they do not reach graduates in Fine Arts or people dedicated to tasks related to creative and/or cultural insertions in other economic sectors other than the SCC (Ibid., 46).

On the other hand, Pérez and López-Aparicio (2017) maintain that the survey achieves an excellent diffusion and acceptance and consider that the data that it provides are a faithful reflection of the majority situation of this sector (p.20).

IV.1.2 Critical aspects.

Several issues surprise me concerning the methodology used in the dissemination of these surveys to obtain the data from them. In the first place, Pérez and López-Aparicio do not mention the existence of biases as a result of the methodology used in their survey. On the contrary, they affirm that the search for such data from an exceptional primary source, allows them to base their conclusions on a realistic and objective assessment of the current economic situation of artists in Spain and their professional activity (Ibid., 12).

Secondly, the members of the INNOCRE2 research team do admit certain biases, although they do not indicate if they have introduced any variable that takes into account their existence when assessing the results of their survey. Finally, both Pérez and López-Aparicio and the research team of INNOCRE2 assume the integrity of their informants to respond to the questions of their surveys, without considering that this fact also poses a bias to be taken into account.

I also find some controversy regarding the representativeness of the answers obtained in both surveys - 1,046 valid informants in the Pérez and López-Aparicio, compared to 309 in INNOCREA 2013. The INNOCRE2 researchers admit the number of replies received is not relevant, while Pérez and López-Aparicio consider a success the number of responses they get. Taking into account that the first of them refer only to the Basque Country and the second to all of Spain, these assessments do not seem to be adequate, as far as I understand.

When comparing these figures proportionally, to match the number of responses to the survey carried out throughout Spain, with the figures obtained in the case of the Basque Country, the response figure received at the state level has to be much higher to be considered as a success. Or conversely, the INNOCRE2 team of researchers needs to interview a smaller number of informants, to obtain their results.

In fact, Pérez and López-Aparicio (2017) report that the responses obtained from this autonomous community represent only 2.2% of the total responses received (p.29), that is, about 23 artists. I consider that when they state that the high participation in their survey is one of the most remarkable aspects of their research (Ibid., 22), lacks consistency.

To conclude with these issues, I emphasize the fact that Pérez and López-Aparicio, include and consider among their references some international studies - notably those of Ireland and Sweden. The first one sponsored by The Arts Council of Ireland and Northern Ireland and the second by Konstnärnsnämnden, The Swedish Arts Grant Committee (Ibid., p. 15), among others. However, they seem to ignore the study carried out by the research team of the INNOCRE2 project. I understand that this absence detracts to some extent the great achievement that the authors attribute to their work.

IV.1.3 Some conclusions.

These criticisms lead me not to carry out the comparison of the quantitative results obtained from both studies, and I dismiss this possibility, despite having tried it, since I consider that this analysis

does not offer too relevant data. However, I refer to their respective qualitative conclusions below.

For Pérez and López-Aparicio (Ibid., pp. 80-81):

- Plastic and visual artists are the most crucial factor in the whole art system and market, the primary element that sustains it.
- The artist is the origin of a product that generates an activity across the entire sector of the plastic arts within the framework of cultural industries.
- Cultural industries have the task of boosting labour and economic activities in our country through culture, produce wealth, jobs, and development.
- The artists support with their work all the costs to produce his artworks and the maintenance of all this structure, taking care of the expenses of production, which in the case of any other professional are covered by the remuneration that he receives for his work.
- The remuneration the artists perceive for their work counts on an uncertain and fluctuating profitability, a small niche of the art market and usually depends on other agents in this market.
- The artist also takes care of the expenses of communication, diffusion, and representation although it is an almost ever unpaid labour.
- The artist continues to work despite not being able to get paid for

his work and have to devote part of his time to other more lucrative activities.

- The artist can not consider his work as a form of livelihood and a stable source of income.

- Artists are mainly self-employed workers with a high degree of unemployment.

- The income of the majority of the artists surveyed is just around the minimum wage. They have severe difficulties in meeting the ordinary expenses and less capacity than the national average to face a mortgage or to take care of dependent relatives.

- Artists belong to a professional group who scarcely contribute to the Social Security system, which provokes the consequent insecurity when receiving retirement benefits.

- There is a small group of artists who can live off their creative activity, maintain stable relations with the art market, an international exhibition activity and rely on the work of art galleries as an essential tool in recognition of the artist in the market and as a vital strength for the development of his career.

- Artists outside the art gallery market have a positive appreciation of the place galleries occupy in the relationship between artists and the market.

- Those artists who maintain ties with art galleries live a more favourable economic and professional situation than the artists

outside this circuit.

In turn, the researchers of the INNOCRE2 project present the following conclusions (Echeverría, J, 2014, pp. 91-92):

- Being 'artistic and/or creative' is still relevant, and furthermore with some accentuation in the last ten years studied. However, this activity, as it develops as personal projects, shows the precariousness of the sector.

- There is a regression of contracts for creative artistic activities, either as artistic activities or as projects in different areas of the economy. This fact points to a lack of capacity of absorption form institutions (public administration, companies, associations, collectives) to profit from the skills/abilities and creative experience of BBAA graduates, as sources of creation of new ideas.

- The importance of being an artist coincides with a more significant development of the visual arts between the activities developed by the respondents, either as a first artistic/creative /cultural activity or as a second.

- Also, this information of being an artist is understood by the preference or the orientation to realize unpaid work almost in a third of the respondents, before leaving the field of the arts. This fact explains why they develop their projects "for the sake of art," research, exploration of new materials, as some of the respondents indicate.

- The imbalance of labour standards, and the social security and taxation systems, which do not recognize, for example, short-term contracts so widespread in the sector, is a factor that influences the precariousness of work or the employment of artists and/or creative workers.
- Nor does Social Security in the Spanish State recognize the intermittence of the work of independent artists as is the case in France, where the state maintains a unique social security scheme created for artists-authors.
- The skills or competences acquired within and outside the BBAA career, and working collaboratively / cooperating with others, have an innovative profile, whether for their critical thinking, their ability to observe and analyse, as well as their creative and be a source of new ideas.
- The artistic contributions that the respondents can embed in other sectors of the economy are not taken advantage of by a small capacity of absorption of the institutions in Euskadi, which do not recognize or ignore the actual and potential capabilities that graduates in BBAA achieve and which can contribute to innovation.
- Artists in Euskadi do not consider the lack of financing to carry out projects or equipment, as an essential factor to reject a project
- The individual initiative is the primary factor to generate projects, a determinant that reinforces the orientation of being an

artist as a personal motivation for their careers.

In short, both studies coincide in highlighting the precarious situation that characterizes the professional status of artists in Spain, despite the importance they give to this profession. To close this chapter, I now include two paragraphs that describe this complex, elusive and uncertain reality that, despite the growing political and academic interest in unravelling how it functions through analysis, research, and surveys, is still a quite unknown territory:

- The data obtained offer us a very truthful portrayal of the artist as an autonomous worker in a frankly precarious situation that is not unique to plastic artists. They share precariousness with many other creators of the cultural industries, such as writers, musicians, actors, dancers, and that can be risky to the cultural development of our country. (Pérez and López-Aparicio, 2017, p.81).
- The data point to a broad extension of the unstable, precarious and multidirectional professional trajectories, in which the most relevant factor is individual initiative. The formal labour market is an environment of some hostility for artists and creatives due to their difficulty to match the criteria of the supply and demand market. It is also difficult for them to find favourable environments to be able to develop vocational activity of an artistic and cultural character (Galarraga, A. and Rocca, L. in Estankona et al., 2014, p. 203).

Before closing this section, I want to record that, despite the criticisms I expose, I attach great value to the authors and the studies I presented in the previous section. I gratefully welcome the initiatives of these researchers who decide to approach the complex art system, because I understand they make a great effort to provide valuable data.

This recognition is particularly relevant concerning this thesis since the studies presented before provide a bright idea that the precariousness in the art system in the Spain is structural and consists of multiple and enormous dimensions. Also, I appreciate the research work these researchers carry out because, with limited means, they try to fill the little interest shown by the state institutions for giving proper light to this phenomenon.

From the European institutions, a considerable effort is being made to structure a sector, in which there are a series of economic relations, which refuse to adopt the rationality required by the study of a conventional market economy, in which products and services are analysed, based on their value as consumer goods, in a capitalist production system.

The symbolic capital of art, along with a particular psychological value attributed to its practice, confer on the economic activity carried out by the collective of artists of very variable and hardly quantifiable characteristics. Perhaps for this reason, we do not yet have the necessary methodological tools to study it with sufficient precision and objectivity. In this way, their empirical study becomes exceptionally complicated,

and researchers have to resort to the design of studies that go beyond the limits of formal research.

Next, I present two statistical studies of own elaboration, in which I raise questions that I think pertinent to emphasize in this thesis. The first one is related to the work carried out in the INNOCRE2 project since it also refers to the students of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU. In this case, it is a matter of evaluating a specific moment in the professional trajectories of this group, precisely at the moment they are still studying, or in the years immediately after the completion of their studies.

The second one is directly related to the work of Pérez and López-Aparicio, since it also seeks to establish the economic activity of artists in Spain, although in this case compared to the rest of the professional activities that occur in the general labour market.

IV.2 Study of two institutional calls financed with public funds for the promotion of emerging artists: Ertibil Bizkaia and Arteshop Bilbao

In this section, I present, analyse and compare Ertibil Bizkaia and Arteshop Bilbao, two institutional calls financed with public funds to support new artists. Their programs aim to bring the work of little-known artists to broad sectors of society, promote them in the initial stages of their careers and promote their professionalization.

The Provincial Council of Bizkaia (DFB-BFA), executive and governing body of this Historical Territory, finances and organises

Ertibil in its entirety, since its start-up in 1984. According to Romo (1999), seven years later, several representatives of the Basque Administrations and the Solomon R. Guggenheim Foundation begin the talks that make possible the inauguration of the Guggenheim Museum Bilbao in 1997 (p.218)

In his article, Romo also affirms that the main political reasons that motivate this agreement lie in the necessary regeneration of the city of Bilbao, through the construction of a series of cultural facilities. This operation intends to overcome the crisis of the traditional heavy industry which mainly bases the economy of the province of Bizkaia at that time (p.219).

It is precisely at the end of the eighties that the concept of the creative city emerges (Landry, C., 2005, p. 2) and its unstoppable diffusion begins. There is, therefore, a political will to make the city of Bilbao an international referent as a creative city, "... an emotionally satisfying city that stimulates creativity among its citizens" (Yencken, D., 1988, p. 597), through the promotion of art.

In turn, Arteshop is a contest organized by the Bilbao City Council, through the public entity Bilbao Ekintza, E.P.E.L. The University of the Basque Country, and fundamentally the Faculty of Fine Arts of this University, and Bilbao Art Foundation collaborate in its organization.

It emerged in 2011 when Guggenheim museum is already a successfully consolidated reality. The so-called 'Guggenheim effect',

internationally recognized, emerges as the symbol of the long sought industrial regeneration of Bilbao and the economy of the Basque Country as a whole (Plaza, B., 1999; Plaza, B., Tironi, M. and Haarich, S.N., 2009).

In this sense, although long before Adorno and Horkheimer already present the term cultural industry (Horkheimer, M. and Adorno, TW, 1944), it is fundamentally from the works of Landry and Bianchini (1995) and Florida (2002) when the new phenomenon of the creative industries becomes the object of a profound academic debate.

In fact, it is Landry who, together with Hyams, get credit for the creation of an index of creative cities, conceived and developed in collaboration with the association *Bilbao Metr poli 30* and *Bizkaia Xede*, between 2008 and 2009. The data these authors take into account for the assessment of creative cities derive from very different sectors, including education and instruction at all levels, as well as the fields of art and culture.

Consequently, the timeframe in which I set out the events above, between the end of the eighties and the present, take me to consider that the analysis of these two calls, Ertibil and Arteshop, can offer a vision of a particular evolution. One of these calls for the promotion of emerging artists examined appears before the emergence of the notion of creative, while the other does it after this notion experiments a notorious and critical development, both local and internationally.

Besides, I assume it is possible to observe some changes already

occurring in the formative stages of the artists, through the detailed examination of these contests. I expect to find some parallelisms or pattern of reproduction that replicate in the art system as a whole. In fact, Arteshop and Ertibil present a series of characteristics that define both contests and that are studied in this section.

Also, among the defining features of the two calls is possible to find both differences and similarities. Among them, I firstly point out that Ertibil operates as an itinerant exhibition, touring several municipal exhibition halls in the province of Bizkaia. In its turn, Arteshop makes it possible the presence of artworks in a large number of private commercial establishments, not included in the category of specific spaces for the presentation of works of art.

Secondly, both programs propose similar competitive systems for the selection of artists who request to participate and incorporate a contest that includes monetary prizes for some of the artists finally selected. However, while Arteshop destines some funds to pay the artists for their work and the materials needed to produce them, the artists of Ertibil must self-finance or request external aid and/or scholarships for this same purpose.

Thirdly, Ertibil selects a lower number of artists than Arteshop. Finally, Arteshop introduces the figure of artist-tutor. Thus, a selection of artists from the Bilbao Arte Foundation tutor the works of the participants in the contest and, besides, they realize their own artistic interventions, out of competition, in different exhibition areas in

emblematic buildings around the city.

IV.2.1 Materials, objectives and methods.

In the case of Ertibil, the sources of information are the Orders and Formal Resolutions that the DFB-BFA publishes on its website. Bilbao City Council announces the regulatory bases, which are also accessible on its website, for the operation of Arteshop. Besides, the Faculty of Fine Arts, through the Dean for University Extension, provides the data both the number of applications and the participants finally selected in Arteshop.

As far as Arteshop is concerned, although the first edition dates from 2011, it is not until the next call when its organizers prepare and publish an official document that includes the rules of participation in this contest. For this reason, the study covers the period between 2012 and 2016 inclusive. Although during the preparation of this study, in 2017, both programs are already in operation, there are still no conclusive data and, therefore, I do not incorporate the data of this year.

Some of the contents referring to the origins of Arteshop are excerpts from the Master in Research and Creation in Art thesis, entitled Production of art in consumer culture: De Arteshop y Un zumo de pelo [Art production in consumer culture: Arteshop and a juice of hair] (2013), in which I work since 2012. To obtain this master's degree, I mainly develop qualitative research, such as several interviews both to the organizers of the contest, as well as to several artists and merchants who participate in the first two editions of Arteshop.

On the other hand, one of the primary objectives, concerning the theme of this thesis, is to analyse the distribution of the budgets that Arteshop and Ertibil dedicate to compensate the work of the participants in their calls. I also examine the results of the competitive offer of artists regarding their attendance, participation, and recurrence. That is, how many people request their involvement? How many are selected? And, what are the repetitive sequences of the applicants?

I contrast the results obtained with two theories, Thorsby's artists' work preference model (1994) and Frank and Cook's winner-take-all market theory of (1995) mainly. The most important features of these arguments are summarized by Rengers (2002).

The first of these relies on the fact that artists must confront the challenge of maximizing the time spent in the longed-for art jobs while fulfilling the requirement of achieving basic budget income in unwanted non-artistic ones (p.2). Concerning the second, it tries to explain the biased distributions of rewards in the art market (and other markets) and the mechanisms that lead to this distribution (idem).

IV.2.2 Starting hypothesis.

I propose the hypothesis that these traits that define the art system as a whole are already present during the stages of formation and promotion of emerging artists. Another initial hypothesis arises from the consideration of the astonishing change that occurs in the Basque Country, and particularly in the city of Bilbao, for the political ambition and efforts made to achieve a leading position as a creative city at the

international level during the three the last decades.

This second hypothesis consists in the consideration that the strategic investments made in the culture sector, and fundamentally in the promotion of art, make clear the existence of two different ways of understanding the artistic practice, which the diverse programs of Ertibil Bizkaia and Arteshop Bilbao reflect. For this reason, once I elaborate the quantitative analysis of each of the case studies, I also present a comparative analysis between both contests.

IV.2.3 Ertibil Bizkaia. Itinerant exhibition of plastic arts.

Ertibil Bizkaia is an itinerant exhibition of visual arts, called, organized and financed by the DFB-BFA, although it probably undergoes different changes in its configuration during its more than thirty years of existence, remains stable during the period studied. Ertibil consists of annual calls that carry out a selection of a maximum of twenty artistic works, among the applications received, which different Municipal Exhibition Halls in Bizkaia exhibited in their premises, during specific periods.

Regulatory bases govern the yearly calls, which DFB-BFA publishes through Decrees, and their respective Formal Resolutions. It is possible to find detailed information about them on the DFB-BFA website, between 2010 and 2016 included. In these decrees and resolutions, it is possible to obtain the necessary data to carry out an empirical study of the development of the conditions of the calls.

Below I highlight the most relevant characteristics of Ertibil.

Regarding the works that participate in the exhibition, the modalities that it comprises are:

Painting, Sculpture, Engraving, Photograph - presented in a rigid support and protected with any transparent material, except plastic - and DVD-Video in standard format DVD of high resolution, without encoding and with a maximum duration of five minutes. The call excludes the installation given the characteristics of the exhibition halls in which the works are exposed.

Likewise, it also does not admit artworks carried out in years before the call, to obtain a more significant innovation, nor those artworks already awarded in other competitions, contests or prizes previously called in the Spanish State, or internationally, by entities or public or private institutions.

It is also not possible to present works already exhibited in any artistic forums and contests in the year of the call. Artists enjoy full freedom regarding themes and visual concepts. However, due to the itinerant nature of the exhibition, the jury that selects the participating works may discard those that do not have guarantees of consistency or whose transfer to the municipalities chosen is problematic by its nature (Provincial Decree 182/2015. Regulatory bases Ertibil Bizkaia 2016. Diputación Foral de Bizkaia, December 10, 2015, pp. 25143-25144).

As far as the applicants are concerned, there are two barriers to access:

- Either they must be registered in any of the municipalities of the Historical Territory of Bizkaia, uninterruptedly from the first of January of the year in which the call takes place, until the moment of submission of the application. Or they are enrolled in the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU during the school year in which the call is launched, in any of the modalities of the visual arts mentioned above or any of the teachings taught by this faculty, at the undergraduate level, degree, master, postgraduate and doctorate (Ibídem, 25144).

Concerning their age, the applicants:

- The applicants must be under the age of thirty-five to participate. The participation of groups or groups of persons is not allowed unless a single person represents the collective. In this case, both the representative person and the members of the group/collective must comply with the above requirements. The scope of the Decree excludes those artists who get the first prize in previous editions. Likewise, during the period established by the corresponding sanction, those natural persons who are administratively or criminally penalized for engaging in discrimination on the grounds of sex and those punished by this prohibition under the Basque Law 4/2005 of February 18, for Equality of Women and Men (Ibid., 25144).

Among the applications received, a selection is made through a system of competitive concurrency, that is:

- Through the constitution of a qualifying jury, whose members are appointed through a charter, complying with what is established in article 3.7 of Basque Law 4/2005, of February 18, for Equality between women and men (ibid., 25146).

In this way, the court evaluates the applications submitted to compare them, taking into account the following evaluation criteria:

1. Creative quality of the work: Up to 10 points,
2. Concept and innovation: Up to 10 points, and
3. Formal resolution: Up to 10 points (Ibid., 25145).

The jury proceeds to rule the order of selection once they evaluate the applications:

The opinion of the jury gives rise to a proposal for a resolution, which selects those that obtain the highest score, up to a maximum of twenty works, and once the proposal has been approved, DFB-BFA publishes the final resolution on its website. The DFB-BFA destines an annual budget, from the funds of the Department of Culture, for the award of the prizes for the selection of works.

It proposes the award of three special prizes and other seventeen prizes to the rest of selected works that finally configure the itinerant sample, having as limit the amount recorded on the corresponding budget line. These awards are

compatible with those that, if applicable, and subsequently, grant other Administrations, Public or Private Entities, national or international for the same work.

Each person who authorizes the seventeen finalist works receives, in support of his artistic creation and to contribute to his promotion in the field of visual arts, a prize of € 2,000.00. In addition, each person who receives the three selected special works receives, by reason of the scores obtained, a prize in the amount of € 5,000.00 for the work that obtains the highest score, € 4,000.00 score for the work awards the second highest and € 3,000 for the work ranked third in order to the score obtained.

To the amounts of the three prizes to be awarded, as well as to the seventeen works that are selected, the withholding of personal income tax is applied to them according to the tax regulations in force.

The authors of the twenty selected works, free of charge and their own accord, transfer their works to the DFB/BFA, from the day of their selection until January 31 of the following the year of the call, to be displayed in different Municipal Exhibition Halls of the Historical Territory of Bizkaia.

The selected works, except those awarded by the Provincial Council of Bizkaia, once the exhibition program

has been finalized, must be removed from the place where they were delivered, in the same timetable established for delivery. In the event that both unsuccessful and selected non-awarded works are not withdrawn in the period indicated in each case, it will be understood that the authors renounce to recover them, so that the Provincial Council of Bizkaia will be exempt from any responsibility for the works, being able to dispose of them, as he deems appropriate (Ibid., 25144-25148).

IV.2.4 Results of the analysis of Ertibil Bizkaia.

Below, I present in a series of tables and figures a summary of the quantitative data extracted from the Regional Order that features the regulatory bases of Ertibil for the year 2016, which exactly coincide with those of the previous years.

In the first of these tables, I collect the quantitative data concerning the attendance (C = number of applicants, participation (P = number of participants) and distribution of the economic endowments included in the budget items destined to the payment of the different prizes (Q = number of winners and € = economic endowment of each prize), during the period studied. In the last row, I include the data regarding the total budget for the awarding of prizes in the period studied.

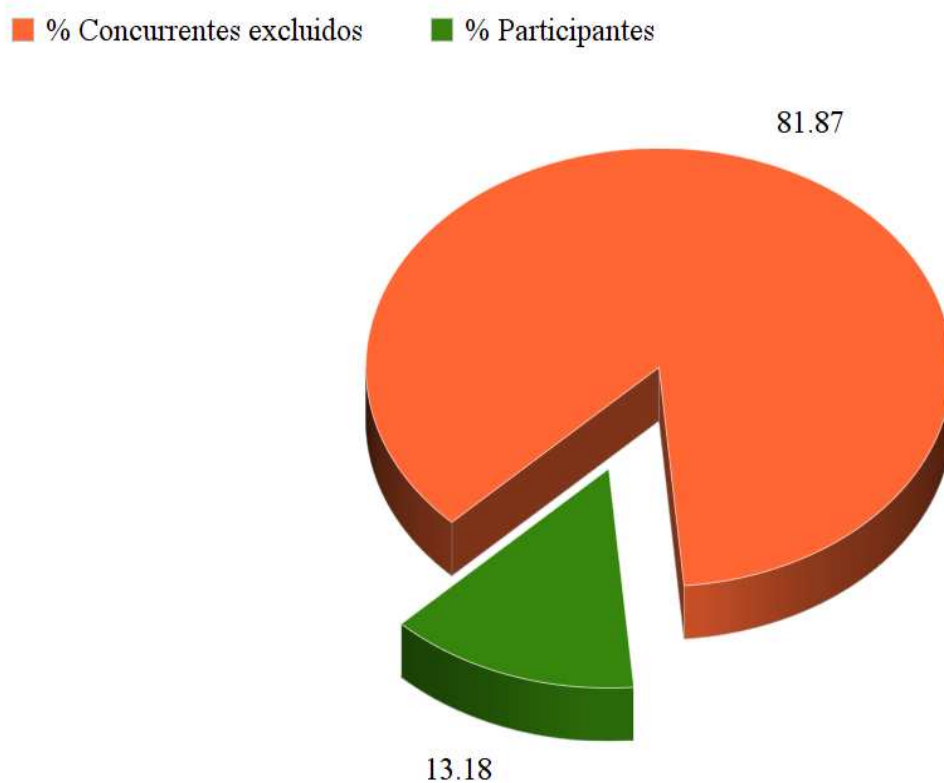
Table 1. Concurrence, participation, no. of prizewinners and total budget Ertibil

C	P	1 st . prize		2 nd prize		3 rd prize		Finalists		T.B.
		Q	€	Q	€	Q	€	Q	€	
535	97	5	5000	5	4000	5	3000	82	2000	224000

Reference: Own elaboration from the information obtained from the DFB/BFA decrees.

Figure 4 below shows the percentage relationship between excluded participants and participants.

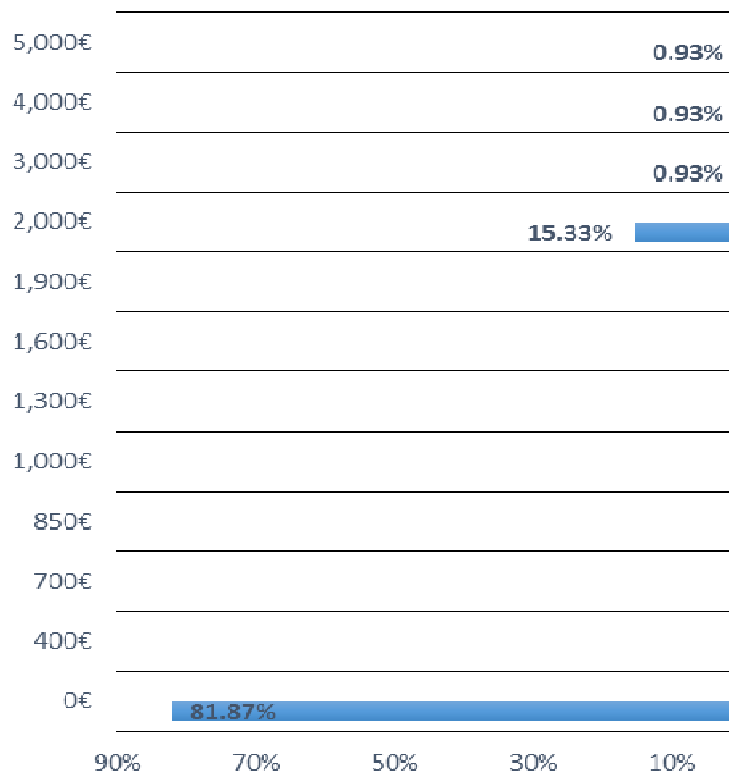
Figure 4. Comparative excluded concurrents and participants Ertibil



Reference: Own elaboration from the information obtained from the DFB/BFA decrees.

Figure 5 below presents the economic distribution of prizes. Given these graphs, it is possible to appreciate a significant imbalance between the number of applicants and the finally selected ones, which provokes a sharp contrast in the distribution of the budget of the Ertibil contest among the applicants.

Figure 5: Distribution of the budget among the concurrents to Ertibil



Reference: Own elaboration from the information obtained from the DFB/BFA decrees.

Next, in table 2 I present the recurrence, that is to say, the frequency with which the same person requests to participate in Ertibil. The row to the right indicates the percentage ratio of rates to the total

number of applications, while the last row shows that the 534 requests to Ertibil in the period studied correspond to 294 people.

Tabla 2. Recurrence Ertibil

No. of concurrences	Persons	Percentage
1	164	55,78 %
2	66	22,45 %
3	28	9,52 %
4	24	8,16 %
5	12	4,08 %
	294	100 %

Reference: Own elaboration from the information obtained from the DFB/BFA decrees.

IV.2.5 Arteshop Bilbao. A shop, an artwork.

Unlike Ertibil, the novelty of Arteshop Bilbao implies that to achieve its consolidation, is subject to significant changes during the period studied. For this reason, I proceed to make a presentation of its origin, to later describe the evolution of the regulatory bases of this contest throughout that period.

IV.2.5.1 Origins of Arteshop Bilbao.

Arteshop finds its origin as an initiative of the CiB (Bilbao Innovator Commerces) which, according to the information that appears on its website and which I gather below:

It is a meeting place between traders, consumers, service companies, associations and professionals, which aims to create a

favourable climate for the introduction of innovations in shops in Bilbao. The ultimate objective of the CiB, whose creation dates back to 2010, is to bring innovation closer to the commercial establishments so that it can be applied to the commerce of the city of Bilbao.

To achieve this innovation, the community seeks to share ideas and information, select suppliers, participate in collaborative projects among businesses, and take advantage of the synergies that occur between commerce and sectors such as hospitality, leisure, tourism, technology and art, activities that are collected as online contents.

The CiB community operates under the auspices of Bilbao Ekintza:

A municipal entity that promotes the generation of economic and social wealth for Bilbao enhancing the city as an attractive destination for investment, creating and growing companies, improving opportunities for access to employment. The primary objectives of this entity are to lead the economic momentum and the international positioning of the city:

- Facilitating the growth of companies in their environment, supporting growth and access to new markets.

- Promoting the development of local economic activity that guarantees the quality of life of the city.

- Constituting itself as a reference in attracting events, which position it as an international reference for tourism and economic activity.

Bilbao Ekintza funding institutions, of a public nature, are the Bilbao City Council, the Provincial Council of Bizkaia, the Basque Government, the Behargintza Municipal Employment Support Centre, the Basque Employment Service Lanbide, the Bizkaia Tourist Office and the European Social Fund. The latter co-finances the entity's activities to 50%.

It is in 2011, during one of the meetings of the members of the CiB, when the idea of relating commercial activity with the artistic one arises. The following year, I found myself doing the Master in Research and Creation in Art, in the Faculty of Fine Arts of the same University that collaborates in the organization of Arteshop.

It is then when I decide the research topic for the final master's work (TFM) that I must elaborate to get that degree, has to revolve around the relationship between artistic and commercial activity in the history of art, in general, and the Arteshop contest and my own artistic practice in the context of commercial spaces, more in particular.

One of my goals for this TFM is to rebuild the emergence process of Arteshop, so I conduct a series of interviews with traders, artists and other people involved in organizing the contest. Some of the results obtained and collected in this work are, previously re-edited to include

them in this and other sections of this thesis. Then, as long as I consider that it contextualizes the specific nature of the call, I present a summary of the origin of Arteshop.

The original project consists of reproducing some images of the paintings of Basque artist Daniel Tamayo, which are collected for the first time in an exhibition of his work during the last decade, at the Museum of Fine Arts of Bilbao, between March and June, 2011. According to this project, the mentioned reproductions would be displayed in visible places of the shop windows of the participating companies of the CiB community, distributed by this same city and coinciding with the exhibition of the artist.

This project is also intended to involve the customers of participating businesses in a technique known as gamification. This technique uses the thinking and mechanics of gameplay in non-game contexts, making the application environment more attractive. Thus, it takes advantage of the psychological predisposition of humans to participate in games, so that people adopt some behaviour. This technique aims to encourage people to perform tasks that they may consider boring as, in the context that concerns us, it may be shopping or visiting a museum.

For reasons that are not relevant now, Tamayo refuses to participate in this collaboration, so the initial project is not carried out. However, Tamayo directs the proposal of the CiB community to the

Deputy Dean of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU, one of the governing bodies of this faculty, in which the artist is also a teacher.

The person in charge of the Vice-Dean's Office meets with the members of the CiB and, jointly, they give a name to the call – which name merely is Arteshop from that moment – and decide to launch what would be its first edition. It is in this way, as the proposal of the merchants becomes part of the program of activities that the Dean of University Extension of the faculty develops for the promotion of their students.

This first edition, which can be considered as a pilot test, is not regarded as a program governed by a regulatory basis as it happens in later editions. This first experience is organized with some urgency, to proposed a series of students to participate by express personal invitation, without an official call or a previous project competition.

Finally, a group of twenty-four students of the Faculty of Fine Arts are selected to project and execute artistic interventions in the twenty-four shops willing to host their works. On this occasion, a group of professors of this faculty voluntarily supervise the labor the students carry out.

During the press conference that closes this first edition of Arteshop, CiB is the organizer of the contest, counting on a series of collaborators and sponsors such as the Basque Government, the

University of the Basque Country, the Bilbao City Council and the Peñascal Foundation.

In this event, eleven gift vouchers are delivered to the public that participates in the gamification strategy that finally takes place, but that does not have as a guiding thread any of the artistic interventions made. The organizers just value the visit of at least eight of the twenty-four participating establishments. Also, during this press conference, the organization gives each student a sum of € 200, in recognition of the work done and in payment of production costs.

Its organizers consider the balance of this initiative as positive, reinforcing the foundations of a program that is presumed as one of long duration.

The organisation of the edition of Arteshop Bilbao convened in 2012 undergoes significant changes. Firstly, the project is no longer being organized by the CiB community, which management passes into the hands of Bilbao Ekintza. In this way, Arteshop consolidates as an institutional program as a result of the collaboration of this entity with the University of the Basque Country and Bilbao Art Foundation, which develops the first Regulatory Bases of what is from that moment called Arteshop program.

On this occasion, I present my application to this call and I am selected. Thus, my participation in the contest is not only limited to my work as a student of the faculty but also as a researcher, which allows me to carry out a participant observation, a method of data collection

that I use in qualitative research destined to the elaboration of the previously mentioned TFM.

IV.2.5.2 Evolution of Arteshop Bilbao.

To make a summary of the evolution of Arteshop, I review the regulatory bases of this contest throughout the studied period. The reasons presented by the organizers in the Bases of the Arteshop 2012 Program state that:

This is an innovative initiative aimed at supporting commercial activity by combining art and commerce. It is also stated in this explanatory memorandum that the program emerges from an initiative of the CiB which, in its second edition, is intended to be extended to all establishments and commercial spaces in the municipality. It also includes as a motive the claim to capture the attention of consumers in a different way than they are accustomed. It is also added that Arteshop proposes artistic interventions made by students of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU and artists from Bilbao Arte, in establishments and commercial spaces (Bases regulating Arteshop 2012, page 3).

The objectives indicated in the Bases of the initiative are:

- To support the commercial activity of the city by offering a different environment in which people enjoy something more than their daily shopping experience, creatively attracting their attention to an unusual activity from the one they are used to experiment,

- To facilitate young students of the UPV-EHU and artists of Bilbao Arte, the opportunity to take part in a specific space in the city of Bilbao and show their work in an unusual context for contemporary art,
- To promote cooperation between art, design and commercial activity,
- To provide a window in the city where the students of the Faculty of Fine Arts of the UPV-EHU and the artists of Bilbao Arte can make visible the results and their work, in a direct contact with society and establishing other relationships between art, creative work, and citizenry (Idem).

Companies wishing to participate in the second edition of Arteshop, as stated in the Bases must:

- have its commercial establishment located in the municipality of Bilbao,
- meet their obligations to the different Public Administrations with which they have tax requirements, as well as being aware of their responsibilities to Social Security.
- in the case of legal entities, conform to the definition and requirements of micro, small and medium enterprises,
- be constituted and with economic activity in the period of validity of the Bases, taking as an initial date the discharge in the Tax on Economic Activities, and

- have as one of the main activities included in the groups and/or headings of the Tax on Economic Activities collected in a series of groupings that are included in the Bases (Ibid., 3).

It is also stated in the Bases that:

- The participation in the Arteshop program takes place by individual business, not being able to present more of an establishment or commerce that shares the same tax identification number. Likewise, it is specified that if more than one commerce in which such a circumstance occurs, only the one that requests it in the first place (Ibid., 4) takes part in the Programme.

The participating businesses are committed according to the Bases to:

- maintain a provision for collaboration with the artist for the design and development of the project,
- keep the artistic production exposed during the period established for the campaign and celebration of the contest,
- collect together with the project the data of the author (student),
- disseminate of the campaign,
- pay an economic quota destined to finance the prizes of the contest, and
- contract a Civil Liability Insurance to cover the risks arising from the exposure of the projects in their facilities (Idem).

Arteshop has a budget line that according to the Bases is distributed as follows:

- The businesses are benefited through a maximum aid of € 200.00 in expenses for the production of the project. This economic limit

does not prevent higher investments in the project by the merchants that so decide. The management of this budgetary amounts is done directly with the student designated to carry out the project,

- The students perceive the sum of 300,00 € as payment for the development of the project,

- The commercial spaces are benefited through a maximum aid of 400.00 € as expenses for the production of the project. The management of this economic amount is done directly with the designated artist for the realization of the project, and

- The artists receive the amount of 600.00 € as payment for the development of the project (Ibid., 5).

The financial aid for the production of the projects is intended, according to the Bases, to subsidize the expenses exclusively related to their design, execution, and assembly. Following, these are the eligible expenses:

- a) Costs of materials and tools for the realization of artistic production,

- (b) Expenses for the transport of materials or elements of artistic production from the workshops to the commercial establishment, and

- c) Costs derived from the assembly of creations (Idem).

Regarding the criteria and mode of selection of shops, students, and participating artists, the Bases specify that:

The three organizations, Bilbao Ekintza E.P.E.L, the University of the Basque Country and the Bilbao Arte Foundation, are in charge of their selection. Bilbao Ekintza E.P.E.L carries out the selection of shops. To this end, the criteria to be followed are the order of submission of applications, in the place indicated in the Bases.

Only the 45 first commerces that deliver all the required documentation can participate. No applications are accepted if they lack any of the documents required. Finally, once the selection of the commercial establishments is communicated, the latter must deposit € 60.00 in the account number provided by Bilbao Ekintza, EPEL, which is dedicated to the payment of the prizes of the contest (Ibid., 6-7).

Following, I include the required documents the merchants have to be present to apply:

- Application form Arteshop 2012,
- Copy powers proxy and NIF (companies),
- Copy DNI (natural persons),
- Current certificate paying tax obligations,
- Current certificate payment Social Security fees, and
- Copy of IAE (Ibid., 6).

The UPV-EHU will select the participating students, following criteria that guarantee objectivity, equality, and non-discrimination, and once selected, the UPV-EHU sends the list of a maximum of 45 students to

Bilbao Ekintza (Idem). The documentation to be presented by the students to participate is as follows:

- Application form Arteshop 2012,
- Banking details, and
- Dossier (paper or computer pdf) maximum ten pages. Including a brief curriculum vitae, and a portfolio with a maximum of ten images (Idem).

Bilbao Ekintza, E.P.E.L. is in charge of selecting a maximum of eight commercial spaces (Ibid., 7). Bilbao Arte submits the list of a maximum of eight artists to Bilbao Ekintza (Idem).

Arteshop program associates, according to its Bases, an equal number of shops and students on one side and commercial spaces and artists on the other. As an application of the selection system, it is possible that in some of these categories the number of accepted applications is lower than the maximum established.

In these cases, the final number of participants in each of the two existing associations is determined by the number of applications admitted in the least numerous category of each of them. In any case, the maximum number of participants cannot exceed the established, as indicated above.

To encourage the dissemination of the call, a competition is held in which the three best projects are awarded to the participating students, selected by two previously selected jurors:

- A technical team formed by members of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU, the Bilbao Art Foundation and the Bilbao Trade Area Ekintza selects the ten best projects, and
- A jury made up of experts and personalities of culture and commerce chooses the three winning projects (Ibid., 8).

For the selection of the ten finalist projects as well as for the subsequent jury decision, the following criteria are taken into account:

- o Adaptation to the characteristics of the business,
- o Impact-cost ratio of the project, and
- o Sustainability of the project (Idem).

The amount of the prizes are 1200.00 € for the first award, 900.00 € for the second and 600.00 € for the third.

As for the publicity and ownership of the projects carried out:

- Bilbao Ekintza can disseminate the projects participating in the program through the means it deems appropriate (texts, photographs, videos, etc.), and in the relevant media (media, virtual spaces, social networks, etc.). All the shops, students, and artists must guarantee their willingness to collaborate in the dissemination of their initiatives in the media, through interviews, articles, reports, under the coordination and management of Bilbao Ekintza, and
- The ownership of the projects carried out belongs to the different students and artists. Once Arteshop Program concludes, the possible agreements reached by the various shops / commercial spaces and students / artists are carried out without the

participation of Bilbao Ekintza, thus being exempted from any responsibility in this regard (Ibid., p.10).

Since the first experimental edition in 2011, Arteshop continues its programme, and the organizers invite students, artists, businesses and other emblematic spaces of the city to participate once a year, until the 2017 edition. Below I review the most relevant changes from the first Bases of the 2012 edition:

- In the 2012 bases, the strategy of gamification disappears, which in 2011 encourages the participation of the public.
- The program initially known as Arteshop is renamed Arteshop Bilbao from 2013. This denomination continues until the current edition.
- From 2013, and afterward, the Bases disappear any mention highlighting that the program Arteshop Bilbao has its origin in an initiative of the CiB.

Thus, the exposition of motifs of the above bases is significantly modified. Besides, the new bases of 2013 include the following aspects:

- Arteshop Bilbao takes advantage of the synergy between the artistic activity and the commercial one, promoting the creative capacity in the shops, generating an unusual space for artistic expression and enriching the shopping experience. To this end, students of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU exhibit their own artworks made exclusively for the commercial establishments of the municipality that participate in the project. On this occasion, artists of the Bilbao Arte Foundation tutor the

students of Fine Arts, as art curators, providing the students with some support in the execution of the interventions and supervising the smooth progress of them. Also, these artists will produce a joint and coordinated artistic intervention in the Market of La Ribera. With respect to the previous year, the number of works of art exhibited increases by 30 to a maximum of 75. In this way, the City Council wants to strengthen Arteshop Bilbao project by increasing its presence and notoriety (Bases regulating Arteshop 2013, pp. 1-2).

- The payment to the students for the development of the artworks varies from € 300.00 to € 200.00. The amount of expenditure for the production of the project remains the same; € 200.00 (Ibid., 4)
- The payment the artists receive, for the development of their projects, vary from € 600.00 to € 300.00. The amount regarding the expenses for the production of the project varies from 400,00 € to 300,00 €. Another significant novelty in the 2013 Bases is that these artists also receive the amount of € 1,000.00 as payment for curating the projects of the art students selected (Ibid., 4-5).

The bases of the 2013 Arteshop edition also makes a distinction in the documentation that the students and the artists have to present in their request for participation:

- Students
 - Application form Participation Program Arteshop Bilbao 2013.
 - Bank details form.

- Dossier (paper or computer support pdf) maximum ten pages. Including brief resume, and portfolio maximum ten images.
- Artists
- Application form Participation Program ARTESHOP BILBAO 2013.
- Bank details form.
- Curriculum and project for the joint exhibition in the Ribera Market.

It is also included, as of 2013, a procedure for the pairing of students with the commissaries and commerces, respectively, in the following terms:

- Matching of Participants Matching Commissioner - Student: For the pairing between commissioners and students, a commission from the University of the Basque Country will be formed, which will decide which tutor profile best fits with the artistic profiles of each student. If matching according to artistic criteria is not feasible, it will be done following the correlative order of submission of requests for participation of curators and students. That the planned number of projects is 75 and that of commissioners 10, obliges that half of the curators coordinate eight projects instead of seven as the other ones. The final decision on this matter will fall on Bilbao Arte Foundation (Ibidem, 8).
- Matching Commerce - Student: For the pairing between shops and students a commission from the UPV / EHU will be formed

which will decide which establishment, according to its activity, is more suited to the artistic profile of each student. If pairing according to artistic criteria is not feasible, it will be done according to the correlative order of presentation of commercial and student participation requests (Ibid., N. 9).

The organization makes more modifications in the bases of 2014 and 2015:

- In the 2014 call, the amount that commerces must pay to participate in the call decreases from € 60 to € 50 This modification is maintained until the last edition. (Regulatory Bases Arteshop 2014, p.7).
- Bilbao Tourist Office joins the sites where artists perform their artistic interventions (Ibid., p.3).
- In 2014, a team of three artists from Bilbao Arte Foundation will select the ten finalist students in the competition, receiving € 800 each for this work. This budget allocation disappears from 2015 onwards (Ibid., p.9).

The 2015 bases introduce, as a novelty, a prize of the public endowed with 450,00 €. The objectives of this Audience Award are:

- Recognition of the public to the joint work of Merchants and students of Fine Arts,
- Encourage citizen participation,
- To make visible through the web the shops that participate in this edition as well as the projects elaborated by the students for each one of them, and

- Publicize the event through ARTESHOP BILBAO's website and social networks (Bases regulating Arteshop 2015, p.12).

The procedure for granting this prize is established as follows:

- Voting takes place by telephone, after the assignment of a telephone number to each participating trade. Calls made to the assigned telephone numbers are free, and the vote is recorded based on the identification number of the phone number. In this sense, only one vote is registered per identification number, the last vote cast being counted within the time limit if more than one call was made from the same phone number. After the counting of the votes, the Audience award is determined (Ibídem, p.13).

Also in 2015, the organization of Arteshop presents, as a novelty, guided routes to the participating commerces. The purposes of these routes are:

- Bring the client closer to and visualize the shops, during the duration of the exhibition of the works. Besides, to encourage participation, a raffle of 20 prizes of € 50.00 to be spent in the businesses that are part of the Arteshop 2015 program (Ídem, 13).

In the 2016 and 2017 editions of Arteshop Bilbao, the regulatory bases consolidate and do not undergo any changes.

IV.2.6 Results of the qualitative analysis of Arteshop Bilbao.

Next, in Table 3, I collect the data concerning the attendance (C = number of applicants), participation (P = number of participants) and distribution of the economic envelopes included in the budget items destined to the payment of the different prizes (Q = number of winners and € = economic endowment of each prize) in Arteshop, during the

period studied. I also included the budgets for the realization of the projects for all the participants (PRP) and a partial budget destined only to the contestants of Arteshop (PPC), since this table does not include the amounts intended to the works of the artists -coordinators, which I present later.

Table 3. Concurrence, participation, n° prizewinners and partial budget Arteshop.

Año	C	P	1 ^{er} Premio			2 ^o Premio			3 ^{er} Premio			P. del público		P.P.C
			Q	€	Q	€	Q	€	Q	€	Q	€		
2012	112	45	1	1200	1	900	1	600	0	0	45	500	25200	
2013	111	75	1	1200	1	900	1	600	0	0	75	400	32700	
2014	142	75	1	1200	1	900	1	600	0	0	75	400	32700	
2015	110	75	1	1200	1	900	1	600	1	450	75	400	33150	
2016	93	75	1	1200	1	900	1	600	1	450	75	400	33150	
Totales	568	345											156.900	

Reference: Own elaboration based on the Regulatory Basis of Arteshop Bilbao (Annex 3). The Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU provides data on the number of applicants and participants.

Table 4. Budget for artists/collaborators and total budget Arteshop

Año	Q	€ P	€ C	P.P.A/C	P.P.C	P.T.AB
2012	8	1200	0	9600	25200	34800
2013	10	600	1000	16000	32700	48700
2014	10	600	1000	16000	32700	48700
2015	10	600	1000	16000	33150	49150
2016	10	600	1000	16000	33150	49150
Totales	48			73600	156.900	230.500

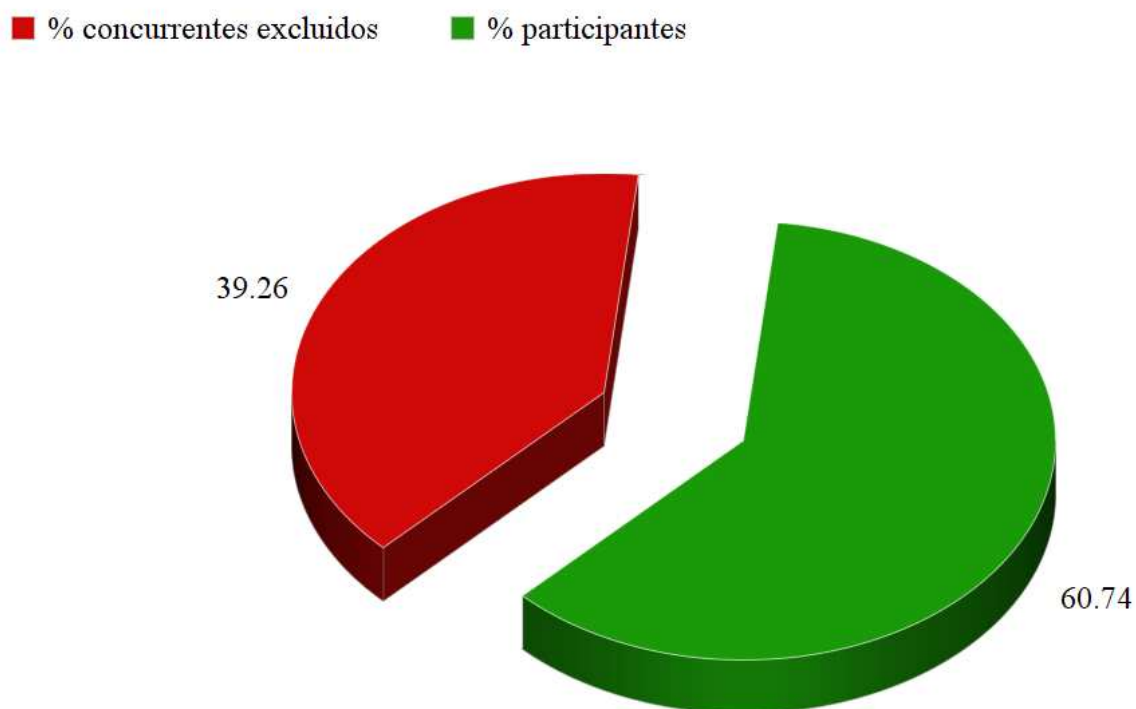
Reference: Own elaboration based on the Regulatory Basis of Arteshop Bilbao (Annex 3). The Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU provides data on the number of applicants and participants.

Table 4 above shows the number of artists-coordinators A / C, the budget to pay for the work that the artists-coordinators receive for the

production of their works out of competition (€ P), for their work as coordinators (€ C), the partial budget of these two concepts (PPA / C), the partial budget of the contestants (PPC) and, finally, the total budget of Arteshop (PTAB) during the period studied.

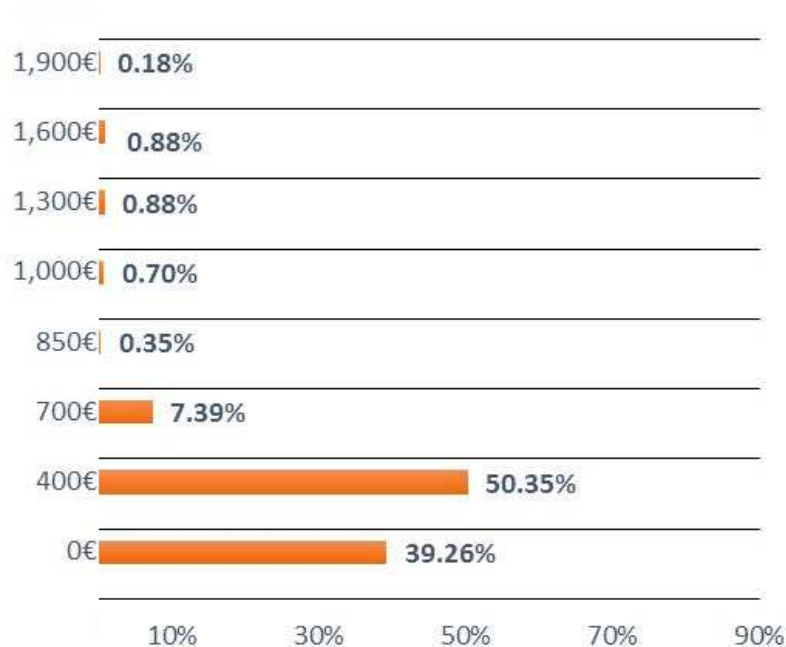
Figure 6 below shows the relationship between competitors and participants in the contest, while figure 7 shows the economic distribution of the prizes.

Figure 6: Comparative excluded concurrents y participants Arteshop



Reference: Own elaboration based on the Regulatory Basis of Arteshop Bilbao (Annex 3). The Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU provides data on the number of applicants and participants.

Figure 7. Distribution of the budget among the concurrentes to Arteshop.



Reference: Own elaboration based on the Regulatory Basis of Arteshop Bilbao (Annex 3). The Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU provides data on the number of applicants and participants.

Given these graphs, it is possible to appreciate a moderate imbalance between the number of applicants and the ones who are finally selected, which causes a weak contrast in the distribution of the budget of the Arteshop contest.

Next, in table 5 I present the recurrence, that is to say, the number of people that repeatedly apply to Arteshop. The row to the right indicates the percentage ratio of frequencies to the total number of applications, while the last row indicates that the 568 applications to Arteshop in the period studied correspond to 501 people.

Table 5. Recurrence Arteshop

Nº concurrencias	Personas	Porcentaje
1	388	77,44 %
2	84	16,77 %
3	22	4,39 %
4	7	1,40 %
5	0	0
	501	100 %

Reference: Own elaboration based on the Regulatory Basis of Arteshop Bilbao (Annex 3). The Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU provides data on the number of applicants and participants.

IV.2.7 Comparative analysis of Ertibil and Arteshop.

Before starting this section, I am in need of expressing that, confronted with the decision to compare the programs Ertibil and Arteshop, a previous discussion with the director of this thesis arises. We question the comparability of these two calls since, despite their similarities, they maintain very different features.

Firstly, concerning their respective objectives, as for the people who participate in them. Besides, we propose the difference between training and professionalization, directed both at the traditional art system and at the expanded field of cultural industries.

Perhaps from the field of economics, there would not be such objections to compare, in quantitative terms, these two contests. However, in their qualitative analysis, specific nuances would surely escape, which only within the field of art there is any possibility of discernment. After some debate on this problem, we conclude it is

necessary when comparing these calls qualitatively, to define whether the groups of persons that request to participate in both contests are equivalent or comparable in some way.

To do this, it is necessary, firstly, to discriminate applicants by age, since Ertibil establishes an access barrier that prevents artists over 35 years to apply, while in Arteshop there is no age limit. On the other hand, while in Arteshop only students from the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU can attend, in Ertibil, in addition to this collective, another category is also included; people registered in Biscay. This license should not cause strangeness, since, as Zorloni points out, there are no formal entry barriers in the supply chain of the art market, since anyone can claim to be an artist (Zorloni, A., 2013, p.25).

When I contact the Provincial Council of Bizkaia to obtain a list of the competitors in each category, who applied to participate in Ertibil in the period studied, I am informed that they do not keep a record of who are students of the Faculty of Fine Arts of the UPV / EHU and who are not. Their registers only allow discerning between the ones registered in Biscay and those students who are not registered in this province. I also try to obtain this information, in addition to the applicants of Arteshop over 35 years, through the UPV / EHU. The answer is that they cannot provide this data because of the law of personal data protection that prevents it.

Therefore, it is not possible to establish whether these two groups of applicants, to Ertibil and Arteshop, are equivalent. In any case, I

decide to go ahead with the comparative quantitative analysis, relying exclusively on the names and surnames of the applicants, despite this bias caused by the inability to check all the data necessary to carry out this analysis more rigorously.

Ultimately, the primary objective of this study is not to compare the profile of the applicants, but the economic conditions that these calls manifest in their bases and the quantitative answer of these applicants, be they students, artists or any individual registered in Bizkaia, in the case of Ertibil.

In this sense, the first fact that strikes me is that among all the applicants, 294 in Ertibil and 501 in Arteshop, only 91 of them decide to apply for both calls, 30.95% and 18.16%, respectively. This data, together with the information offered in Table 6, which compares the recurrences of both calls, indicates that the groups of applicants belong to two quite different universes.

Table 6. Comparative of recurrences between Ertibil and Arteshop

Nº concurrencias	Ertibil	Arteshop
	Personas	Porcentaje
1	55,78 %	77,44 %
2	22,45 %	16,77 %
3	9,52 %	4,39 %
4	8,16 %	1,40 %
5	4,08 %	0

Reference: own elaboration from tables 2 Y 6.

Although, as I just remembered, there are more applicants in Arteshop than in Ertibil, there is a considerable amount of

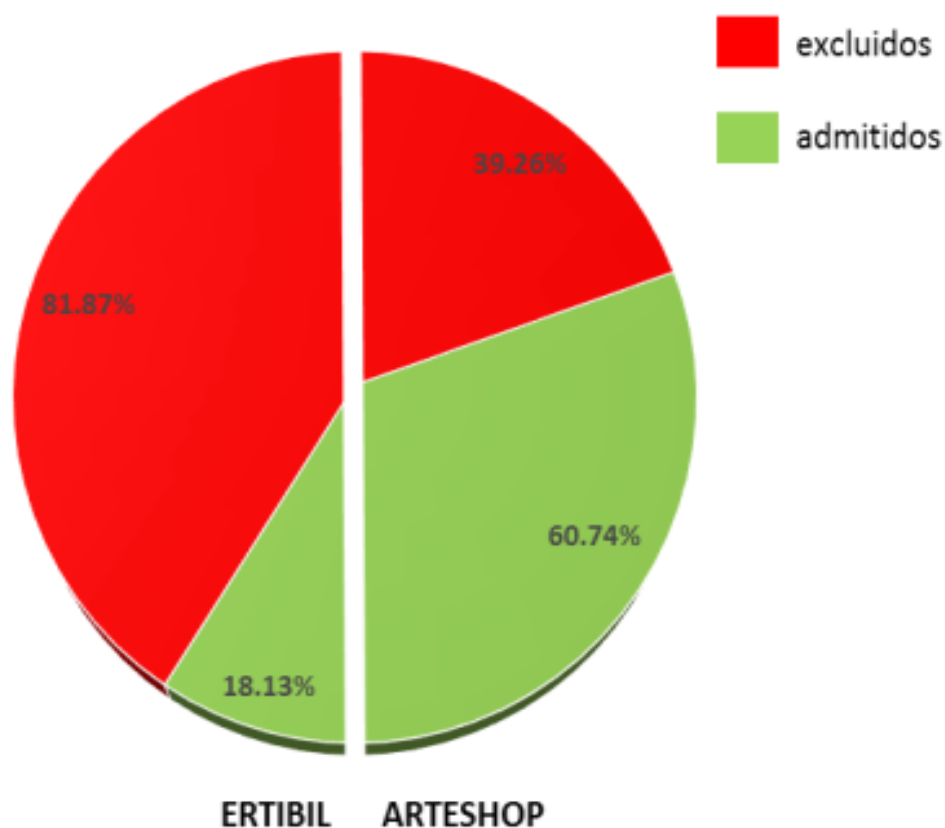
artists/students who decide to apply repeatedly for this last call. In any case, in both calls the number of applicants who apply only once is very high, 55.78% and 77.44% respectively.

These facts lead me to consider Rosen's statement; the professionals competing in these markets are very clear about their chances of succeeding in it, and when they are not clear, they give up easily (Rosen, S., 1996, p. 135).

It is also pertinent to point out, in view of the greater number of applications in Arteshop than in Ertibil, one of the characteristics of the artistic labour market that Benhamou proposes; to succeed in the art market, more than an academic title it is crucial to get a good reputation and the more activities an artist includes in their curriculum, the greater their reputation (Benhamou, F., 2003, p.70).

In this sense, the greater power of convocation Arteshop shows, can be due to the fact that the applicants are more likely to be accepted in this call, rather than in Ertibil - and, therefore, it is easier to obtain the corresponding certificate of participation in Arteshop, in order to increase its curriculum and thus its reputation - as can be seen in the following figure which compiles figures 4 and 6 above.

Figure 8: Comparison between the percentages of excluded applicants and participants of Arteshop and Ertibil.



Reference: own elaboration from tables 2 Y 6.

It should also be taken into account that Arteshop, in addition to having a greater ability to summon because the access barrier is less restrictive than that of Ertibil, it gives each selected applicant a certain economic amount for his work and for the production of his work, which in Ertibil does not occur.

Applicants to Ertibil meet the requirement of having to pay for themselves the costs of producing the works presented or requesting scholarships or external aid for their production. It is for these reasons

that I find it paradoxical that, despite this double 'call effect' of Arteshop, the repeated concurrence to Ertibil presents more significant proportions.

I understand that a good reason is a prestige that Ertibil acquires in its long journey and, consequently, the reward is symbolically greater. Being a more competitive call may be the reason that applicants who really want to choose to be among the chosen few, decide to try more times than the applicants to Arteshop.

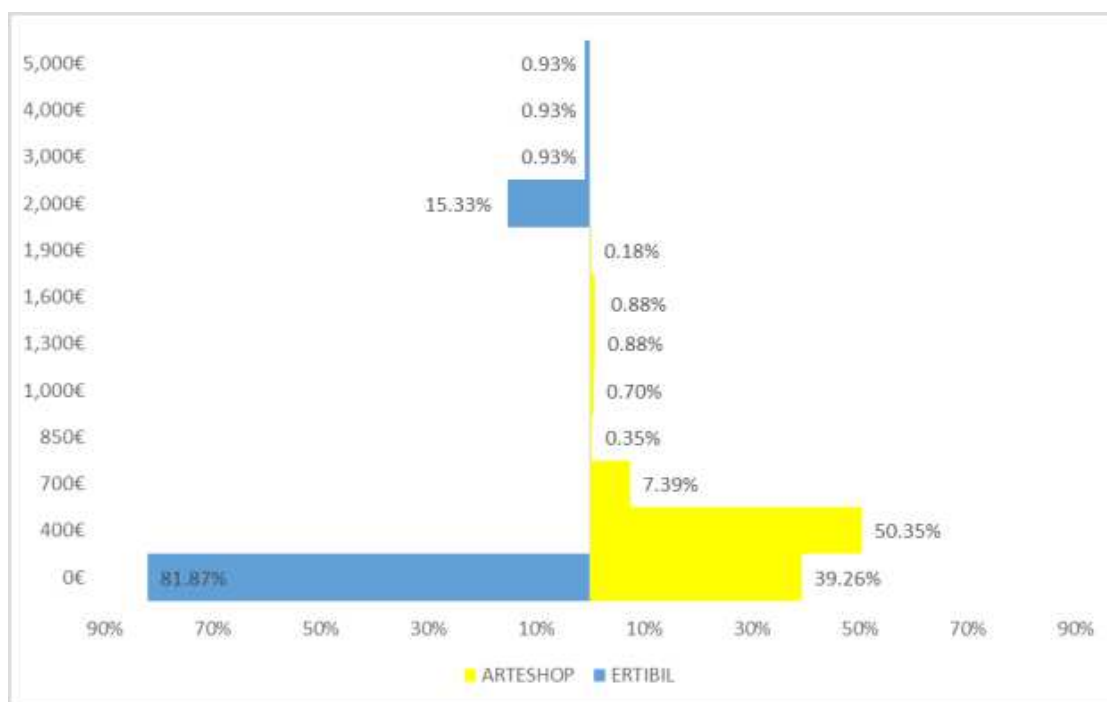
On the other hand, Ertibil is more linked to the Art System - with capital letters - than Arteshop and, although being selected in Ertibil is not a guarantee to succeed in the art system, it has more value regarding the reputation winners obtain in this contest. Another reason may be that the economic value of the prizes in Ertibil is considerably higher than in Arteshop.

In this sense, I find striking the similarity between the economic resources that both calls set for the payment of the prizes and, in the case of Arteshop, the production costs and materials of the works made by both the students and the artists- tutors, as well as for tutoring the latter; € 230,500 in Arteshop and € 224,000 in Ertibil.

The distribution of these amounts is significantly different between calls, as can be seen in the following figure which compiles Figures 5 and 7 above. Both Ertibil and Arteshop present an unbalanced distribution of economic resources among the applicants, confirming Frank and Cook's theory of winner-take-all markets. In any case, this feature is more pronounced in Ertibil than in Arteshop. While in Ertibil

81.87% of the people attending are outside the economic division, this amount is reduced to 39.26% in Arteshop, although, at the same time, 50.35% perceive an almost testimonial amount for their work.

Figure 9. Comparative of the budget distributions of Ertibil and Arteshop



Reference: own elaboration from figures 5 Y 7.

It is also worth mentioning the introduction of the figure of the artist-tutor in Arteshop programme, who perceives a certain amount for the production of works intended for exhibition outside of competition in emblematic commercial spaces of the city, in addition to receiving a remuneration for the coordination of the work of the selected proposals in the participating establishments. The remuneration as a tutor is much higher than the one they receive for their artistic work, and it makes visible the fact that the artists receive a lower economic compensation for this later work.

IV.2.8 Some conclusions

The comparative analysis of Ertibil and Arteshop confirms that the main features of the theories of both Thorsby, and Frank and Cook are already present in these processes of artists' promotion in the early stages of their careers.

In addition, if we compare the budgets of Ertibil and Arteshop with the € 390,000 base budget for the competitive competition (Guggenheim Bilbao Museum, 2017), designed to contract Puppy maintenance service, an emblematic work of the "Guggenheim effect", we can conclude that the traits of the winner-take-all-markets theory are exponentially progressive in the art system.

The less prominent disproportion in Arteshop can have two readings; on the one hand, it may be that the organizers are aware of this fact and have decided to establish a more equitable budget-sharing scheme. In this way, the real situation of the artistic labor market, in general, is exposed, that is, a market in which the economic rewards are meager and produces large bags of precariousness. But on the other hand, it may be pure exploitation.

IV.3 Precariousness and artists: the case of Spain

Although, as we have seen, the determination of the perimeter of what we can call cultural activity or the establishment of professional criteria to "consider the artist" is, as we see, a difficult task, the working conditions of an artist reflect the main characteristics of precarious work. At least, more precarious than other professionals in the general labour market.

The empirical evidence collected fundamentally in the third part of this thesis supports this circumstance: the artist as a precarious worker is prone to be autonomous and temporary, and part-time contracts are more frequent in this field of economic activity than in other occupations. Besides, the distribution of income among artists is highly asymmetric.

On the other hand, recent studies such as those analysed above by Pérez and López-Aparicio and INNOCREA show that precariousness characterizes the economic life of most Spanish artists. Regardless of the accuracy and relevance of these findings, I consider that socioeconomic research based on an anonymous survey published online is not the most reliable source of information to obtain objective results.

It is for these reasons that the study presented in this section focuses on labour conditions based on surveys published periodically by the National Institute of Statistics (INE), reporting on socioeconomic data on the type of contracts, economic activity and income from the general labour market.

The main objective of this study is to obtain empirical evidence of a real precarious artistic life and to demonstrate that the values that characterize the right to live a dignified life in the so-called creative industries are substantially inferior to those of other professional fields.

The study is divided into three sections: after this brief introduction, I deepen the concept of precarious work and its application to the professional activity of artists. In the next section, I describe the methodology and data used to conduct the study. Finally, I present some basic results and conclusions.

IV.3.1 Artists and precarious labour.

As a starting point, I take as a reference some of the results of the Culture Statistics 2016 report, mentioned in the third part of this thesis, which the EU Statistical Office (Eurostat) publishes on cultural activity within the EU. This edition bases its results on information corresponding to the year 2014. It presents a selection of indicators and data on some cultural subjects that include the cultural employment. In this regard, the report aims to provide an overview of cultural employment by comparing it with employment rates in the general labor market.

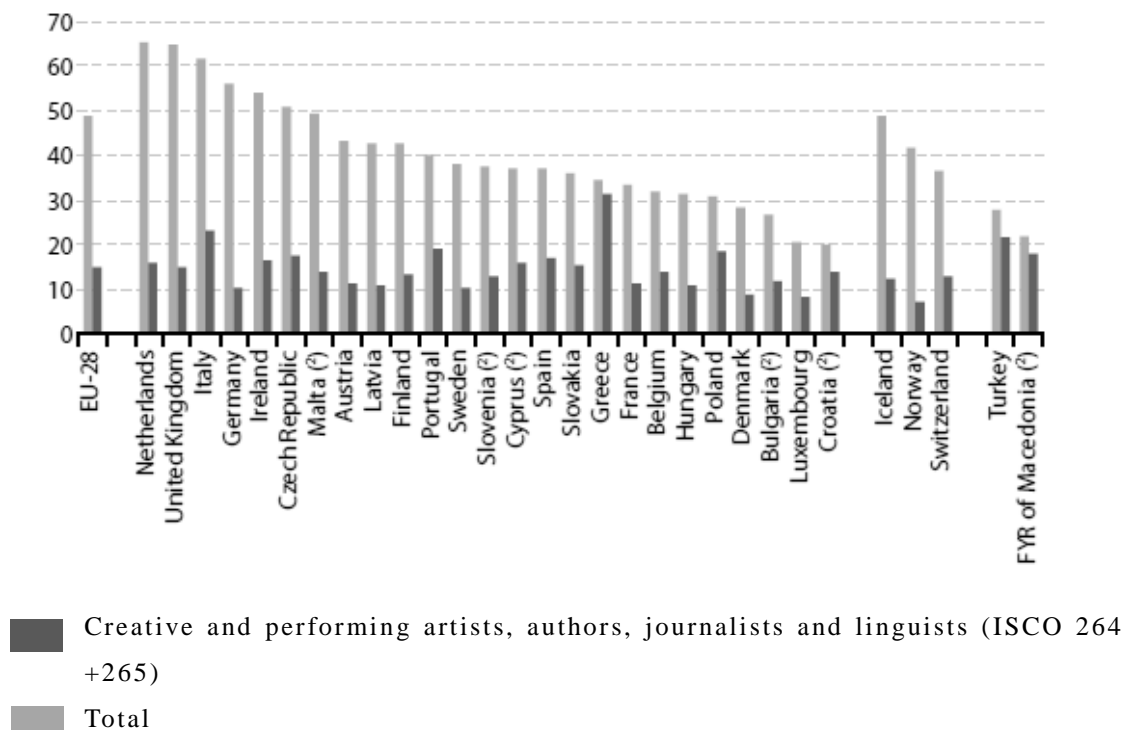
The chapter on cultural employment presents data derived from the EU labour force survey and the methodology used to obtain the statistics is based on an algorithm, which considers both the Statistical Classification of Economic Activities (NACE Rev. 2) and the International Classification Uniform of Occupations (ISCO-08) classifications. It also includes a brief section that specifically addresses the particular characteristics of the cultural occupations of writers and artists as a whole (ISCO classifications 264 and 265). This section deals with the following aspects:

- Self-employment status;
- Working time (full time versus part time),
- Multiemployment, and
- For employees, contracts (permanent vs. temporary contracts).

The ISCO 264 and 265 classifications include creative and stage artists, authors, journalists, and linguists. The results of this study are

shown in Figure 10 and Table 6 below.

Figure 10. Comparative autonomous workers ISCO 164-165 vs. total workers, 2014 (1) (%).



(1) Data from Estonia, Lithuania and Romania are extremely unreliable and therefore are not published.

(2) Unreliability of data for cultural occupations (ISCO 264 + 265).

Source: Eurostat.

Figure 10 above shows that almost half (49%) of all EU artists and writers are self-employed. This percentage is much higher than that registered in total employment (15%). The difference between these rates is not so pronounced in Spain: 37% versus 17%.

Besides, as shown above, in Table 7, 70% of artists and writers claiming to have a full-time job is less than the corresponding proportion of the total workforce: 80%. 80% compared to 84% in Spain. At EU level, 96% of employed people are only employed, while the figure is 90% for artists and writers. 98% compared to 95% in Spain.

Also, according to this study, the time spent at work is an essential determinant of the position of the worker in the labour market and, in most cases, of his financial resources. Full-time employment often comes with benefits that in the dedicated part-time are not enjoyed.

Part-time employment may lead workers to consider getting a second job. That is, "full-time but part-time workers" sometimes seek to supplement their primary part-time job with another part-time occupation, to increase incomes. Maintaining a second job may, therefore, be an indication of a (self-perceived) precarious employment (Eurostat, 2016, p.69).

Table 7. Comparative characteristics employment ISCO 264-265 vs. total employment, 2014 (%)

	Full-time workers		Part-time workers		Permanent Contrat (employees)	
	ISCO 264-265 ⁽¹⁾	Total	ISCO 264-265	Total	ISCO 264-265 ⁽²⁾	Total
EU-28	70	80	90	96	76	86
Belgium	74	76	95	96	78	91
Bulgaria	91	97	96	99	93	95
Czech Republic	87	94	95	98	89	90
Denmark	76	75	88	92	84	91
Germany	68	72	90	95	82	87
Estonia	84	90	77	95	97	97
Ireland	67	76	96	98	79	91
Greece	73	91	99	98	78	88
Spain	80	84	95	98	67	76
France	64	81	82	96	56	84
Croatia	80	94	90	98	63	83
Italy	73	82	97	99	82	86
Cyprus	64	86	86	96	78	81
Latvia	76	93	86	95	96	97
Lithuania	87	91	89	94	100	97
Luxembourg	82	81	92	97	94	92
Hungary	85	94	94	98	87	89
Malta	61	83	97	95	92	92
Netherlands	42	50	79	92	74	79
Austria	56	72	88	96	84	91
Poland	75	92	87	94	66	72
Portugal	77	87	89	96	61	79
Romania	88	90	99	98	100	99
Slovenia	83	89	94	96	67	83
Slovakia	94	95	94	99	94	91
Finland	71	85	88	95	80	84
Sweden	69	74	85	91	66	83
United Kingdom	69	73	92	96	88	94
Iceland	78	76	75	90	81	87
Norway	69	73	85	91	90	92
Switzerland	43	62	85	93	86	87
FYR of Macedonia	89	94	97	99	86	85
Turkey	74	88	98	97	88	87

(1) Low reliability for Croacia y Malta.

(2) Low reliability for Croacia, Chipre y Malta.

Source: Eurostat.

However, as I advance in the third part of this thesis, the consideration

of precarious work as a subjective perception finds a response in the work of Rodgers and Rodgers (1989) or the more recent of Olsthoorn (2014), that identify some distinctive features of precarious labour:

- Unsafe employment (eg, temporary employment);
- Low level of protection (eg social protection, protection against unemployment or discrimination);
- Insufficient income or economic vulnerability; and,
- An absence of individual and collective control over work (working conditions, income, hours of work).

The conceptual framework suggested by Olsthoorn is a useful starting point for trying to conceptualize precarious work, as stated in the study for the Employment and Social Affairs Committee of the European Parliament (EMPL) entitled *Precarious Employment in Europe: Patterns, Trends and political strategies* (2016) and Duell (2004).

The EMPL study describes and analyses the development of precarious work in Europe, focusing on its underlying causes and evaluating policy responses at European and national level. The research conducted in this study is based on available data, studies, and analysis from various sources, complemented by independent data and knowledge and documents from national and international institutions.

It specifically addresses the argumentation of specific issues related to job insecurity, provides particular discussions on the problems associated with the risk of precariousness, and bases its conclusions on detailed quantitative and qualitative evidence.

In this study, I work with the two analytical axes of labour

relations and the individual risk of precariousness with a conceptual link with the quality of work. The types of employment relationships examined are indefinite-term contracts, full-time contracts, part-time work, self-employment, temporary work (including fixed-term contracts, temporary work, seasonal work and occasional or subcontracted work), zero-hour contracts, internships and informal or undeclared work.

Poverty in the workplace and low pay are the most critical indicators of individual exposure to precariousness. The analysis concludes that "(...) all industrial relations have some risk of precariousness, but the level of risk varies" (DGIP, 2016: 168). In the next section of this study, I try to establish to what extent the work of artists in Spain can be considered precarious or at least more precarious than in other professional activities.

IV.3.2 Methodology and data

The data comes from the Salary Structure Survey (EES), a statistical operation with standard, methodological and content criteria, within the EU, first implemented in 1995. This survey aims to obtain comparable results on the level, structure, and distribution of wages in the EU. Therefore, EU Member States are based on the same reference period and scope of coverage, required information, representativeness, processing, and transmission of results.

The EES is a quadrennial investigation that, in addition to the individual information on wages, considers a high number of variables such as sex, occupation, activity, and career of the employees, or the size of the companies surveyed. These characteristics allow us to establish

some relationships between wages and the variables that contribute to determining their amount, such as the level of education of workers, their career, and type of contracts or occupations, among others.

Besides, the EES relates wage levels to other variables, which affect workers in an establishment or firm: the target market for their production, the existence of collective agreements and their scope, or whether their activity refers to a public sector or private. The EES provides not only average values of profit, but also the distribution of wages and, consequently, a measure of their inequality. We can summarize two key objectives of the ESS:

- Knowledge about wage levels, not only at the middle level but also about their distribution.
- The determination of the structure of wages, both regarding the composition of the conditioning variables and their scope.

I consider the latest data from the ESS of the 2014 survey (EES-2014), published by the INE on October 28, 2016. It includes 209,436 employees, who provide their services in quotation centres, regardless of their size and registered in the Social Security during the whole month of October of the reference year. It excludes presidents, members of boards of directors and, in general, all personnel whose remuneration is not mainly in the form of salary, but as commissions or benefits.

Regarding the sectoral coverage, the EEA investigates the economic activities within these sectors; Industry, Construction, and Services. It excludes agricultural, livestock and fishing activities; domestic staff; extraterritorial organizations; and, in part, the

compulsory Public Administration, Defense, and Social Security.

According to EES-14, this study takes into account the definition of the total annual salary as the basic unit of analysis. The methodology is also found in the INE EES-14 manual. It is possible to assess the actual degree of precariousness present in each of them by:

- Analysis of the distribution of wages, the number of working hours and the type of contracts for the activity sector of artists (R0) through a series of statistics.
- Comparison with the other activities included in the 2009 National Classification of Economic Activities (CNAE-2009), shown in Table 8.

Table 8. CNAE-2009

CÓDIGO CNAE-2009	RAMAS DE ACTIVIDAD	DESCRIPCIÓN
'B0'	'05','06','07','08','09'	Extractive industries.
'C1'	'10','11','12','13','14','15'	Manufacture of food products, beverages and tobacco products, textiles, apparel, leather and related products
'C2'	'16','17'	Manufacture of cork, wood and paper products (except furniture)
'C3'	'18'	Printing and reproduction
'C4'	'19','20','21','22'	Manufacture of coke, and refined petroleum products, chemicals and chemical products, pharmaceuticals products, rubber and plastics products
'C5'	'23'	Manufacture of non-metallic mineral products
'C6'	'24','25'	Manufacture of basic metals and fabricated metal products, except machinery and equipment
'C7'	'26','27','28'	Manufacture of computer, electronic and optical products, electrical equipment, machinery and equipment n.e.c.
'C8'	'29','30','31','32','33'	Manufacture of transport equipment
'D0'	'35'	Electricity, gas, steam and air-conditioning supply
'E0'	'36','37','38','39'	Water supply, sewerage, waste management and remediation
'F0'	'41','42','43'	Construction
'G1'	'45','46'	Wholesale, repair of motor vehicles and motorcycles
'G2'	'47'	Retail trade, except motor vehicles and motorcycles
'H1'	'49','50','51'	Terrestrial, piping, maritime, air and fluvial transportation. Activities related to transport
'H2'	'52','53'	Storage and activities related to transport. Postal and mail services
'I0'	'55','56'	Accommodation and food service activities
'J0'	'58','59','60','61','62','63'	Telecommunication, IT and other information services
'K0'	'64','65','66'	Financial and insurance activities
'L0'	'68'	Real estate activities
'M0'	'69','70','71','72','73','74','75'	Professional, scientific and technical activities
'N0'	'77','78','79','80','81','82'	Administrative and support service activities
'O0'	'84'	Public administration and defence, compulsory social security
'P0'	'85'	Education
'Q0'	'86','87','88'	Human health services and social work activities
'R0'	'90','91','92','93'	Arts, entertainment and recreation
'S0'	'94','95','96'	Other services

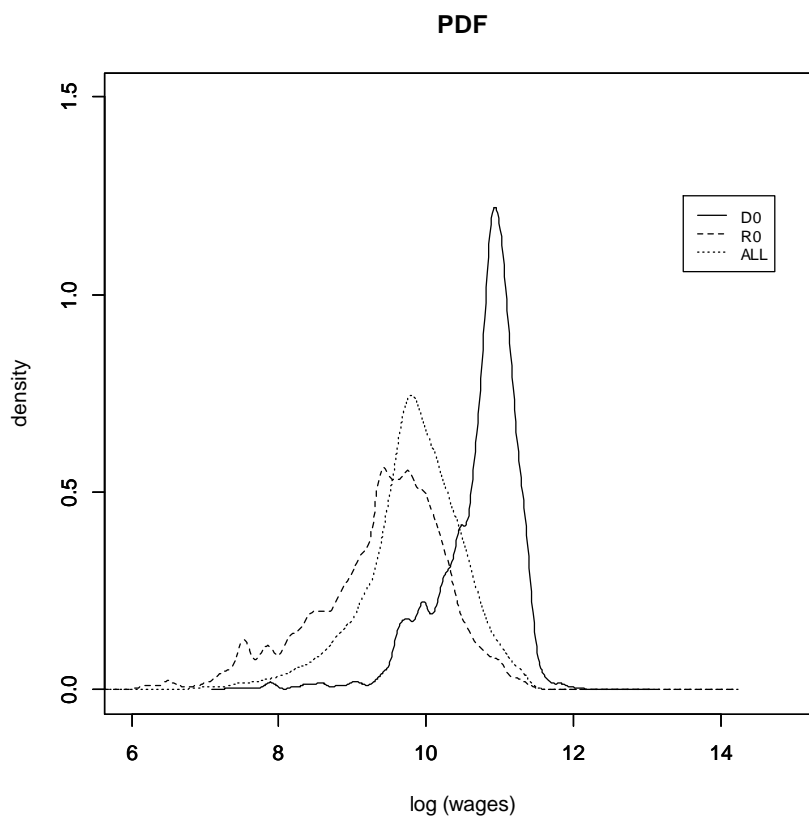
Source: Own elaboration from data obtained from CNAE in <http://www.empleo.gob.es/estadisticas/hue/hue11/ANE/cnae09.htm>

Section 'R' includes recreational and entertainment activities as well as artistic activities. At present, it is not possible to dissociate them. In any case, I understand that this fact does not distort the analysis, considering

that it does not introduce significant biases. And if it did, the conclusions to be drawn from this analysis would be even more solid; artistic activity would be even more precarious.

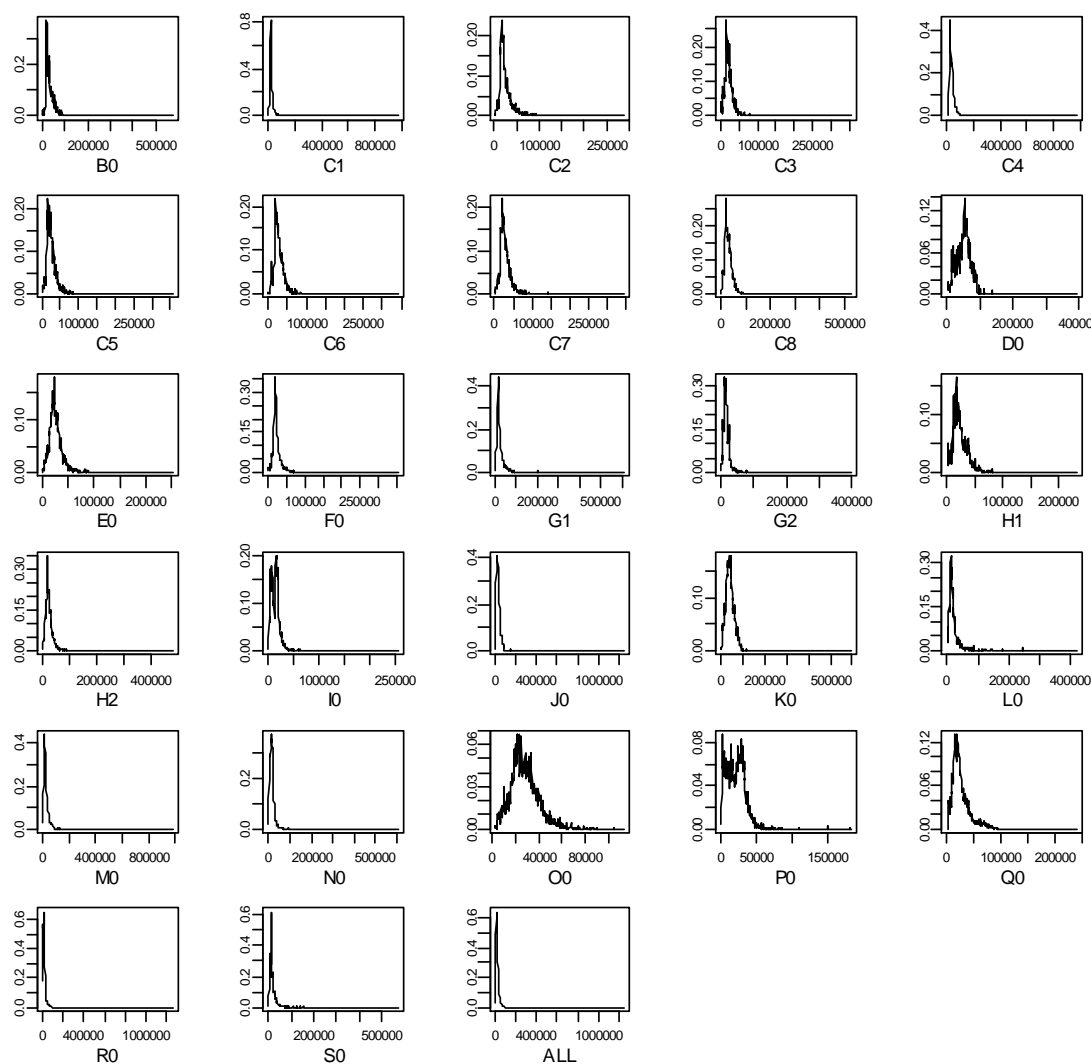
I use the web microdata forms defined by the EES-14 as the primary unit of analysis. Figure 11 shows the probability density function for all economic activities (ALL), R0 and D0). As we can see in the distribution of wages - presented in logarithmic terms to compare them - the salary of artists (R0) has the highest density for the lowest wages. Simultaneously, it includes workers who earn the highest wages.

Figure 11. Registry of salaries (ALL, R0 y D0)



Source: Own elaboration / (INE, 2016).

Figure 12. Statistical summary CNAE-2009



Source : Own elaboration / (INE, 2016), (x-axis: salaries, y-axis: euros (pdfs)).

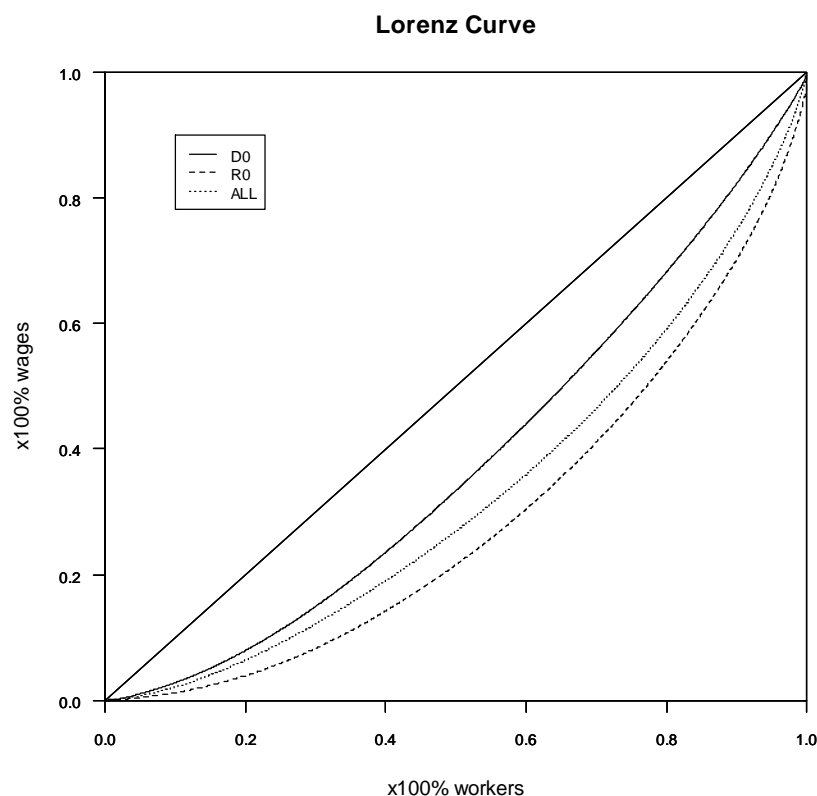
Figure 12 above shows a summary of all calculated statistics. R0 has the highest coefficient of variation and the highest positive asymmetries and kurtosis. The calculated statistics are; 1) average; 2) standard deviation; 3) coefficient of variation; 4) asymmetry coefficient; 5) kurtosis coefficient; 6) Gini index; 7) percentiles distribution; 8)% complete contract; and 9)% of contracts of indefinite duration. We intend to obtain empirical evidence to corroborate that the work of artists in Spain is precarious.

-. $[(Wages = x)]_i$; $Weights = n_i$

-. Total population (total weights) = $N = \sum_i n_i$

- Average = $\mu = (\sum_i [(x_i n_i)]) / N$
- Standard deviation = $\sigma = (\sum_i [(x_i - \mu)^2 n_i]) / N$
- Coefficient of variation = $cv = \sigma / \mu$
- Skewness = $(\sum_i [((x_i - \mu) / \sigma)^3 n_i]) / N$; a measure of the symmetry of the probability distribution over its mean.
- Kurtosis = $(\sum_i [((x_i - \mu) / \sigma)^4 n_i]) / N$; a measure of "tailedness" of the probability distribution.
- Gini index = $(\sum_i \sum_j [|x_i - x_j| n_i n_j]) / (2N^2 \mu)$;

Figure 13. Lorenz's curve (ALL, R0 and D0)



Source : Own elaboration / (INE, 2016), (x-axis: workers, y-axis: salaries (pdfs)).

The Lorenz curve, shown in figure 13, represents the proportion of workers' wages (y-axis) accumulated by the lowest x% of workers (workers are classified as having the lowest wage, up to which has a higher one). The Gini index; is a measure of statistical dispersion

intended to represent the inequality of the distribution of a variable (wages in our case). A value of 0 represents a total inequality and a value of 1 a total equality. It represents twice the area between the Lorenz curve and the total equality line (45 degree line).

IV.3.3 Results and conclusions.

Table 8 shows the results. I use a grayscale background to differentiate the progression of precariousness in statistics; from the highest level of precariousness (dark gray) to the lowest (light gray).

As can be seen in this table, the art sector shows a higher coefficient of variation and a more asymmetric distribution, a higher and unbalanced kurtosis and a Gini index that show the idea of an unequal distribution of wages, particularly in sections lower. The median shows the wages of 50% of the workers. The average salary is among the lowest of all of them and has the second lowest median.

On the other hand, the presence of full-time contracts is the second lowest rate and the indefinite contracts the fifth lowest rate among all the activities considered. These data reveal that the distribution of wages in the Spanish art sector is the most extreme and asymmetric of the activities considered in this study. It has the highest concentration and shows how the majority of workers in this sector receive the lowest wages. It also includes a small group with the highest salaries.

Alper and Wassal (2006) consider that "(...) the existence of patterns of unusual gains in the artistic work market, such as greater uncertainty and variability of income, relative to other occupations" (p. 858).

The empirical evidence found in this study supports the consideration of artistic activities as precarious. The data of the survey of salary distribution of the INE of 2014, by economic activity, leave no room for doubt. Empirical evidence of a precarious artistic life in Spain is obtained and opens the way to demonstrate that the values that characterize the right to live a dignified life in the so-called creative industries are substantially inferior to those of other professional fields.

Table 8. Distribution of salaries and contracts in Spain

	avg.	st. dev.	cv	ske w.	kurt.	gini	quartiles					% full-contract	% open-ended contract
							0%	25%	50%	75%	100%		
B0	32,905.60	20,302.74	0.62	5.82	100.09	0.29	327.39	20,101.05	27,789.03	40,846.65	574,130.91	96.73%	83.91%
C1	21,538.88	15,353.65	0.71	7.78	183.60	0.30	327.39	14,003.85	17,947.16	25,311.76	978,372.30	82.62%	85.59%
C2	24,710.10	14,551.61	0.59	2.58	15.62	0.29	916.46	15,879.86	20,304.46	29,361.23	289,778.34	91.11%	88.03%
C3	22,082.08	11,792.76	0.53	2.59	26.54	0.27	1,122.32	14,725.93	19,929.40	27,233.36	354,904.84	85.06%	90.88%
C4	32,035.96	19,705.40	0.62	4.80	78.39	0.29	461.35	19,377.77	27,605.51	40,065.85	978,372.30	93.65%	89.85%
C5	26,506.21	13,528.09	0.51	2.61	27.76	0.26	1,885.85	17,865.58	23,930.70	31,668.92	354,904.84	92.01%	87.06%
C6	26,655.44	12,823.03	0.48	1.65	8.64	0.25	343.24	18,339.83	24,294.60	33,022.55	342,322.83	91.31%	81.70%
C7	29,049.85	14,678.48	0.51	2.37	14.33	0.25	1,121.64	20,067.30	25,915.00	34,861.40	346,567.68	93.47%	86.71%
C8	29,305.84	15,372.78	0.52	2.43	31.26	0.27	384.88	18,786.27	26,641.09	36,953.34	525,442.37	90.81%	83.71%
D0	51,034.62	22,263.14	0.44	0.93	9.01	0.24	1,470.73	35,614.80	52,438.85	64,185.81	395,439.16	97.13%	95.22%
E0	25,959.29	12,462.37	0.48	1.55	6.68	0.25	532.29	18,141.73	23,934.42	31,448.67	250,273.56	88.80%	82.83%
F0	22,608.06	12,619.56	0.56	3.05	20.38	0.26	333.92	16,327.86	19,597.00	25,625.13	354,904.84	89.47%	64.40%
G1	24,482.48	18,363.39	0.75	4.12	34.67	0.33	323.81	14,825.13	19,234.88	28,216.92	610,329.00	85.10%	88.97%
G2	16,264.78	9,462.45	0.58	2.67	15.87	0.28	179.15	10,874.85	14,809.84	19,253.84	397,749.16	65.05%	85.79%
H1	22,942.75	13,234.43	0.58	1.51	6.42	0.31	118.19	14,327.45	20,462.28	29,833.45	234,420.26	85.11%	80.35%
H2	24,822.53	14,261.58	0.57	3.57	44.71	0.28	409.20	16,490.72	21,750.58	30,333.96	478,645.63	86.89%	86.76%
I0	13,636.05	8,442.03	0.62	1.81	9.41	0.32	277.05	7,254.47	13,722.87	17,976.00	256,419.90	47.71%	74.52%
J0	32,755.83	20,052.93	0.61	4.19	85.23	0.30	118.19	19,460.04	28,996.36	42,022.05	1,252,723.92	91.89%	86.41%
K0	40,697.64	19,823.78	0.49	2.36	32.72	0.26	118.19	27,599.12	38,749.83	51,284.19	594,602.45	93.18%	96.40%
L0	20,619.76	21,117.26	1.02	6.07	64.24	0.39	601.59	11,038.94	15,376.32	22,930.78	420,000.00	75.05%	86.40%
M0	26,265.16	21,689.44	0.83	7.68	153.12	0.36	179.15	14,390.82	21,580.46	32,498.64	978,372.31	81.54%	83.08%

N0	15,766.0 8	14,159.7 1	0.9 0	13.5 3	375.27	0.3 5	118.19	8,740.92	14,093.5 1	19,607.0 0	607,400.03	56.65%	68.80%
O0	27,568.5 4	11,904.1 9	0.4 3	0.82	1.63	0.2 4	1,835.1 0	19,627.0 8	26,160.9 3	34,201.3 1	114,339.84	90.64%	77.57%
P0	20,925.8 4	12,847.6 1	0.6 1	1.35	9.85	0.3 3	342.12	10,513.2 0	20,944.5 7	29,388.9 4	182,592.36	59.29%	67.16%
Q0	24,826.4 0	15,870.4 4	0.6 4	1.53	3.23	0.3 3	179.15	14,325.5 5	20,741.0 0	31,166.6 4	241,548.67	78.25%	73.00%
R0	16,957.3 5	22,211.2 5	1.3 1	28.5 6	1369.4 6	0.4 2	179.15	7,373.40	13,659.2 0	21,919.8 5	1,252,723. 93	54.80 %	73.27 %
S0	16,214.0 0	12,987.7 6	0.8 0	6.95	180.82	0.3 6	118.19	9,201.94	12,600.0 0	20,097.6 8	574,130.91	65.21%	79.85%
AL L	22,858.1 6	16,136.9 2	0.7 1	5.23	148.20	0.3 4	118.19	13,217.8 4	19,263.7 8	28,782.7 0	1,252,723. 93	76.08 %	79.17 %

Source: Own elaboration with data from INE [Online] <https://goo.gl/HCpRuS>

Parte V. Prácticas artísticas relacionadas con la precariedad y su valoración estética

Uno de los objetivos que planteo en la introducción de esta tesis, consiste en identificar y analizar casos de artistas que en su práctica presentan algunos de los rasgos que definen la precariedad. Sin embargo, antes de llevar a cabo esta tarea es necesario establecer ciertos criterios de selección ya que, como presento a continuación, existen varias aproximaciones a la definición de una estética de lo precario. Por este motivo, presento a continuación algunas puntualizaciones previas.

La investigación artística presenta dos categorías fundamentales; la de su teorización y la de su praxis. Estas dos categorías entran en una relación bastante compleja al considerar que, aunque en su gran mayoría los artistas están sobradamente capacitados para dar razón de sus propias obras y hasta es posible que frecuentemente exista una teorización previa a la consecución de una obra, en numerosas ocasiones son otras personas – comisarios, críticos, historiadores, etc. – los que analizan y teorizan acerca de las mismas.

Esto último puede resultar útil en el caso de artistas que consideren que la realización de su propia obra da razón suficiente y consideran que su teorización es innecesaria. La capacidad de una obra de arte de mantener una relación intersubjetiva con el individuo que la observa, es un lugar común en lo que se viene a denominar el sistema del arte.

Es este potencial, el que genera infinidad de teorizaciones en torno a la práctica artística y sus productos, que no dependen de los propios artistas, sino del empeño de críticos, comisarios, historiadores y otros agentes que operan en este campo. Sin menosprecio del esfuerzo que realizan – que es fruto de estudios rigurosos y que tienen un fuerte impacto, no solo dentro del campo al que pertenecen sino que también afectan a pensadores de otras disciplinas académicas – no puedo dejar de considerarlas, desde mi posición como artista, como fuentes secundarias.

Por otro lado, estas observaciones resultan pertinentes a la hora de valorar las obras de arte institucionalizadas. Sin embargo, numerosos artistas sitúan su práctica artística fuera del sistema del arte, por

decisiones personales motivadas, por su deseo de no trascender, con su obra, en el campo artístico o por no aceptar las condiciones en el que está planteado.

Este tipo de trabajos artísticos también encuentran su lugar en esta tesis, a pesar de que por lo general se trata de una categoría muy escurridiza y difícil de documentar. Por poner un ejemplo del tipo de trabajo artístico al que me refiero, menciono aquí el arte urbano.

Siempre que se adecúen al contexto de esta tesis, incluyo textos de algunos de estos artistas, que tienen la consideración de fuentes primarias. En el caso de encontrar alguna obra de este tipo que no está sujeta a ningún tipo de razonamiento por parte de sus autores, las analizo para dar razón de las mismas aunque, insisto, mi análisis tiene la consideración de fuente secundaria.

V.1 Transcodificación, intermitencia e indiscernibilidad

En un ensayo de 2009, Nicolas Bourriaud reacciona a ciertas declaraciones de Jacques Rancière, ya que este último considera que la estética relacional, propuesta por el primero, es poco más que un resurgimiento moral en el arte (párr.1). Rancière cuestiona el modelo pedagógico para la efectividad del arte y ve, en la mayoría de las obras de arte comprometidas de hoy en día, la validación de un modelo de relaciones entre el arte y la política, que pasaron de moda hace 200 años (Ídem).

Bourriaud coincide en que, la efectividad del arte, no consiste en transmitir mensajes, sino en la disposición de las obras, en la división de los espacios y tiempos singulares, que definen maneras de estar juntos o

separados, delante o en el centro, con o sin, cerca o lejos (Ídem). También afirma que es, de hecho, la aproximación a este problema formal, el que es compartido por los artistas que se discuten en su ensayo sobre la estética relacional y considera que Rancière la malinterpreta, al considerarla como disposiciones de arte que se presentan inmediatamente como relaciones sociales (Ídem).

Lo que se confronta aparentemente, dice Bourriaud, es una deformación óptica bastante común entre los filósofos contemporáneos, que no reconocen los conceptos que el arte revela a través de su realidad visual, porque hacen conexiones fallidas entre los referentes bibliográficos, a partir de los cuales observan el mundo, y los estudios de los artistas (Ídem).

Según Bourriaud, la significación del programa político del arte contemporáneo consiste en su reconocimiento de la condición precaria del mundo, tema que elabora en su libro *El radicante* (2009). Nicolas Bourriaud advierte en este texto, que existe una confusión entre el estado precario de una obra de arte y su carácter inmaterial o efímero y afirma que mientras la primera es una noción filosófica, la segunda se refiere meramente a las propiedades formales o demostrativas de su apariencia externa (Ibídem, p. 3).

Así, afirma el autor, lo precario representa una inestabilidad fundamental y no una duración material más o menos prolongada: se inscribe en la estructura de la obra misma y refleja un estado general de la estética (Ídem). También establece, que un objeto se dice precario cuando no tiene un estatus definitivo, un futuro cierto o un destino final;

se mantiene en suspenso, esperando, rodeado de irresolución, ocupa un territorio transitorio (Ibídem, 4).

Encuentra además, que el término precario define lo que solo existe gracias a una autorización reversible, aludiendo a los derechos feudales de la tierra, por los cuales una tierra podía ser cultivada por un periodo de tiempo determinado, independientemente de las leyes que gobernarán la propiedad del mismo (Ídem). De este modo, Bourriaud afirma que, en general, las obras de arte no tienen derechos absolutos sobre su estatus conceptual y que la cuestión a tener en cuenta consiste en discernir qué es lo que da derecho a una obra a pisar el terreno del arte (Ídem).

Bourriaud plantea que, desde la perspectiva de una estética precaria, lo que importa es saber si un objeto genera actividad, comunicación, pensamiento, cuál es el grado de productividad, el encuentro en el cruce de fronteras entre un objeto y sus usuarios (Ídem).

La obra de arte contemporánea no ocupa una posición en el campo con plenos derechos, sino que se presenta como un objeto de negociación, envuelto en un mercadeo transfronterizo y confrontando diferentes disciplinas, tradiciones y conceptos lo que, según Bourriaud, implica una precariedad ontológica que forma la base de la estética contemporánea (Ídem).

Entonces, el arte contemporáneo asume un doble estatus, el de cruzar fronteras y el de la precariedad, al emplear diferentes medios de manera indiferenciada en forma de sinopsis, que no se pueden reducir al empleo de materiales frágiles o duraciones cortas, que impregnaría la

producción artística constituyendo un sustrato de reflejos y apoyo ideológico (Ídem). Bourriaud distingue tres patrones principales asociados a la estética precaria; transcodificación, intermitencia e indiscernibilidad (Ídem).

En cuanto a la primera, la transcodificación se refiere al nomadismo formal patente en las obras de Kelley Walker, Wade Guyton y Seth Price, que presentan formas en un estado de transitoriedad perpetuo; las imágenes son inestables, a la espera entre dos traducciones, perpetuamente transcodificadas en un nomadismo formal (Ídem). La práctica de estos tres artistas nos disuade de situar a sus obras en un lugar preciso en la cadena de producción y procesamiento de la imagen, porque se repiten los mismos patrones en mayor o menor medida en distintas obras (Ídem).

Por otra parte, los dibujos fosforescentes de Philippe Parreno, que se desvanecen en un momento y solo se hacen visibles de nuevo al ser recargados con la luz de un foco, los candelabros de Cerith Wyn Evans, que transmiten mensajes en código Morse, o los trabajos gobernados mediante luces de flash de Maurizio Cattelan, responderían a un régimen específico de lo visible marcado por la intermitencia, que sugiere lo precario al manifestarse y desaparecer de la vista instantes después (Ibídem, 5).

El trabajo *Fraugh times: for eleven months of the year it's an artwork and in December it's Christmas (October)* (2008) también entraría en esta categoría, al estar estructurado por la intermitencia (Ídem). Así como es el caso de algunas piezas de Carsten Höller, en las

que la presencia de una luz intermitente cuestiona la percepción de la realidad, funcionando como una señal notoria en la gramática de la duda (Ídem).

Esta nueva distribución – entre lo directo, lo diferido y el archivo – es el semillero de ciertas prácticas contemporáneas, en las que se insiste en el carácter único y singular del estatus de la obra de arte como un evento no reproducible (Ídem). Los escenarios minimalistas de Tino Sehgal o las performances de Trisha Donnelly no generan residuos y esta insistencia en el aquí y el ahora del evento artístico, así como el rechazo a registrarlos más allá del trabajo de archivo indirecto, representan un desafío al mundo del arte (Ídem).

Por último, la serie de fotografías *jpgs* (2004) de Thomas Ruff perfila la tipología de la indiscernibilidad; todo se enuncia, pero aparece difuso, borroso (Ídem). Del mismo modo que, en el trabajo de Kelley Walker, la imagen se presenta en un estado inestable y precario, aunque ya no se trata de una cuestión de composición, sino de la distancia que nos separa con el objeto debido al uso del zoom. El trabajo de Wolfgang Tillmans también está influenciado por el uso de esta técnica. (Ídem, p.6).

Lo que sorprende del trabajo de estos artistas no es la naturaleza de las imágenes, sino la equivalencia total que los artistas establecen entre las diferentes modalidades de lo visible. El mundo que describen es indiscernible y ya se encuentra pixelado desde su origen (Ídem). En los trabajos de Mike Kelly, lo borroso es un indicador de un desplazamiento de los signos: la puesta en escena de lo informe aparece difuso, el

significado se encuentra en un estado de confusión espacial debido a un desplazamiento (Ídem).

A la vista de la argumentación que Bourriaud hace, en relación con la serie de artistas y obras propuestas, considero que encuentra la precariedad en su régimen de visualidad, para proponer una estética. Una orientación similar es la propuesta por Oliver Asselin, Johanne Lamoreux and Christian Ross en su *Precarious Visualities: new perspectives on identification in contemporary art and visual culture* (2008).

En este texto, los autores parten de la emergencia del concepto de visualidad, en el campo de la historia del arte, en los años 80. Esta noción se refiere a la condición visible del arte y al hecho de que el arte es, al menos, una cuestión de visión durante los procesos de producción, exhibición, circulación y recepción (p. 3). Tal es la precariedad de la visualidad en arte contemporáneo y, más generalmente, en la cultura visual contemporánea: un poner en juego una serie de estrategias estéticas que solicitan del espectador una percepción que carezca de seguridad, certeza y opticalidad. (p. 9).

V.2 Da adversidade vivemos!

En su artículo *Thriving on adversity: the art of precariousness* (2006), Anna Dezeuze reflexiona acerca de cierta tendencia en arte contemporáneo que impulsa, a numerosos artistas, a recurrir a elementos propios de los barrios de chabolas o las experiencias cotidianas de sus habitantes, a la hora de producir sus obras (párr.1).

Más particularmente, Dezeuze se refiere en su texto a la serie de obras de más de 25 artistas internacionales, seleccionadas por el comisario Carlos Basualdo, para la exposición *The structure of survival* en la bienal de Venecia de 2003 (párr.2). Esta exposición tiene como hilo conductor la *favela* o barrio de chabolas, como espacios de resistencia, lugares en el que se producen formas originales de socialización, economías alternativas y diversas formas de agencia estética (Basualdo, C. en Bonami, F. (ed.), 2003, p. 243).

Dezeuze puntualiza que esta exposición tiene como antecedente otra previa realizada, por el mismo Basualdo, en el Museo de Arte Moderno de la Villa de Paris, en 2001 (párr.4). Para la concepción de esta primera exposición, Basualdo se basa en el trabajo del artista brasileño Hélio Oiticica. Fue este último, quien acuñó el eslogan *Da adversidade vivemos!* – ¡vivimos de la adversidad! – según el texto de presentación de la exposición *Nova objetividade brasileira*, realizada en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, en abril de 1967 (Couto, M., 2012, p. 71).

Dezeuze considera que, de este modo, Basualdo se apropia del eslogan de Oiticica, para quien la adversidad es una condición del tercer mundo, que debería ser el punto de partida para todo artista brasileño (Dezeuze, A., 2006, párr.4). También puntualiza, que su trabajo se encuentra influenciado en la cultura popular brasileña de la samba y en la arquitectura de la favela Mangueira de Rio de Janeiro (Ídem).

Tanto en esta exposición, como en la exposición de la bienal de Venecia, los artistas participantes son seleccionados por su experiencia

en la realidad de Latinoamérica, caracterizada por su constante precariedad y la adversidad en contextos socioeconómicos trágicamente inestables (Ídem).

Por otra parte, Dezeuze cita al crítico Guy Brett, para revelar que el arte latinoamericano ya viene caracterizándose, desde 1989, por sus vínculos con la precariedad (Ibídem, p.5). También afirma, que las muestras organizadas por Basualdo no hacen sino contribuir a acrecentar el interés, por las prácticas artísticas contemporáneas que abordan el tema de la adversidad y la crisis (Ídem). Situaciones que, apunta además, ya no solo afectan al llamado tercer mundo, sino que están presentes por igual, tanto en países desarrollados como en desarrollo del mundo globalizado (Ídem).

El interés que estos artistas muestran por la existencia precaria que se da en estos lugares, así como el atractivo que tanto comisarios como instituciones artísticas encuentran en sus obras supone, para Dezeuze, una fuente de contradicciones, riesgos y promesas para el arte contemporáneo (Ibídem, párr.3). En este sentido, a Dezeuze le sorprende que a Basualdo, así como a muchos artistas, les interese más prestar atención a la constante creatividad de las personas, expuestas de primera mano a situaciones de adversidad y las respuestas que estimula esta experiencia, que la propia situación de crisis (Ibídem, párr.5).

De este modo, según expone Dezeuze, los miembros del colectivo artístico turco Oda Projesi, incluidos en la muestra de Venecia, afirman que los habitantes de la ciudad de Adapazari construyen anexos a las casas prefabricadas, que se instalaron tras el terremoto por el que se

vieron afectados en 1999, eligiendo materiales de acuerdo a sus propias necesidades y condición, como hace un arquitecto o un artista (Ídem).

Por otra parte, Marjetica Potrč, artista también seleccionada para la exposición comisariada por Basualdo, habla a menudo de la belleza arquitectónica de las chabolas (Potrč, M, 2003, p.31). O Francis Alÿs, cuya obra también está presente en las dos muestras de Basualdo mencionadas, se maravilla del modo en que las personas siguen inventándose a sí mismas en México. Como un hombre de su barrio que pasa el día limpiando los huecos entre las baldosas de las aceras con un alambre doblado (Alÿs, F., 2004, p.100).

Ambos artistas admiran el modo que las personas ocupan el espacio de modo no planificado, levantando refugios espontáneos. No es de extrañar, apunta Dezeuze, que tanto Alÿs como Potrč presten atención a la precariedad de las chabolas de las ciudades tercermundistas, ya que ambos tienen antecedentes en la arquitectura y la planificación urbana es su marco de referencia, lo que demuestra la creciente atención que se da entre los arquitectos hacia este fenómeno (Dezeuze, A., 2006, párr.5).

En este sentido, el arquitecto Alejandro Aravena, ganador del prestigioso premio Pritzker de arquitectura en 2016, más recientemente manifiesta que las vastas *favelas*, como las de Rio de Janeiro, ponen de manifiesto la resiliencia humana y su capacidad instintiva para la creación de hogares (Ponsford, M., 2016, párr. 2).

Además, Dezeuze relaciona la consideración que Guy Brett (1990) mantiene de los numerosos movimientos comunitarios existentes en Latinoamérica, con la de Alÿs y Potrč, quienes conciben el trabajo de los

habitantes de los barrios de chabolas como una forma de libertad, que aparece debido a su total falta de confianza en el deseo o la habilidad de los gobiernos, por dar soluciones a sus problemas (Dezeuze, A., 2006, párr.5).

Esta situación, apunta Dezeuze, resuena en las innumerables organizaciones activistas y no gubernamentales occidentales, que Potrč relaciona con los barrios de chabolas, que crecen sin control, ni planificación, encarnando, según dice, nuestros sueños, aspiraciones e ideales (Potrč, M., 2003, p.31).

Por otra parte, Basualdo invita al grupo activista argentino “Colectivo Situaciones”, a escribir en el catálogo de la exposición de Venecia, acerca de las respuestas a la devastadora situación de crisis económica en su país. Según explican, su revolución difiere de las tradicionales políticas emancipatorias modernas, en que no desean obtener poder a nivel de estado, sino encontrar medios concretos de gestionar los recursos de manera autosuficiente, afirmando valores comunes de solidaridad y sociabilidad (Colectivo Situaciones, en Bonami, F. et al. (ed.), 2003, p. 245).

De modo similar, Potrč afirma que, en el mundo actual, hay que centrarse en la independencia, la iniciativa individual y los proyectos a pequeña escala (Potrč, M., 2002, p. 54). Mientras que Alÿs sostiene que, entender que lo único que le queda a un artista por hacer, es dar pequeños pasos, es lo que le motiva (Lütgens, A. en Lütgens, A. et al., 2004, p. 56).

Dezeuze considera que ni Alÿs, ni Potrč se resignan de forma pesimista a esta situación y que, como el Colectivo situaciones, rechazan la idea de que la omnipotencia de los flujos de mercado, junto con las luchas que los acompañan, no dejan lugar para llevar a cabo esfuerzos hacia la liberación (Colectivo Situaciones, en Bonami, F. et al. (ed.), 2003, p. 245). También creen que es posible que el poder y su oposición pueden coexistir, en el largo plazo, sin eliminarse el uno al otro (Ídem).

Desde esta perspectiva, Dezeuze saca a colación el texto de Michel de Certeau *La invención de lo cotidiano* (1980), en el que afirma que la vida cotidiana contiene los medios potenciales, con los que a cada individuo le es posible subvertir, desde sus mismas entrañas, el orden de la cultura económica dominante, para adaptarlo a su propios intereses y reglas, y que dio en llamar “hacer haciendo” (De Certeau, M., 1984, p. xiv).

V.2.1 La estetización y la visión romántica de la precariedad.

En todo caso, Dezeuze constata que a la hora de plantear la precariedad, como propone Basualdo, como tema principal de una exposición colectiva, surge el problema de que puede crear confusiones debido, precisamente, a la gran variedad y divergencia en los enfoques, que los artistas plantean con sus obras (Dezeuze, A., 2006, párr.8).

Dezeuze afirma que, en los trabajos de Alÿs y Potrč, si es posible, desde su origen local específico, encontrar implicaciones en términos de lo finito de la condición humana (Ibídem, párr.9). Aunque también destaca que, en otras – como las de Fernanda Gomes – opera una lógica inversa: sus instalaciones con objetos simples y cotidianos, colocados en

el suelo o colgados en un espacio vacío, sugieren un sentido de inestabilidad, transitoriedad y precariedad (Ídem). Sin embargo, no resultan necesariamente cercanos, ni específicos de la realidad latinoamericana, a la que con una mayor urgencia se refieren otros trabajos (Ídem).

No obstante, Dezeuze admite que condenar el trabajo de Gómez, por no mostrar la misma urgencia que otros, implica caer en la trampa de obligar a los artistas, a conformar cierta clase de estereotipo, que ha de cumplir el arte latinoamericano (Ibídem, párr.9). Además, señala que afirmar que estas obras han de proponer un modelo para un nuevo tipo de arte ético sugeriría, en cualquiera de los casos, que la precariedad es subversiva en sí misma (Ídem).

Otro capítulo le merecen a Dezeuze trabajos de la muestra de Venecia, como los de Alexandre da Cunha y Antonio Ole. El primero se sirve de objetos ordinarios, para crear con ellos composiciones que asemejan refugios, mientras que el segundo cubre las paredes de la galería con fragmentos encontrados de arquitecturas precarias (Ibídem, párr. 9-10). Según Dezeuze, de Chuna parece estar estetizando los significantes de la precariedad, mientras que Ole va más allá, al pretender estetizar la precariedad misma, haciéndola que parezca pintoresca y alentadora (Ibídem, párr. 10).

Ambos trabajos, advierte Dezeuze, son un reflejo de la creciente influencia de la internacionalización del mercado del arte y, asimismo, un inconveniente de la explotación de las prácticas del “hacer haciendo”, de De Certeau y de la pujanza de la adversidad (Ibídem, párr. 9). El

propio Alÿs parece ser consciente de este problema en su trabajo *Valemadrismo* – virtud por la cual los mexicanos son capaces de acomodarse a la mala suerte e, incluso, sacar partido de ella – proyecto que abandona sin dar razón de ello, aunque admite que se trata de una cuestión del romanticismo implícito en el mismo (Ibídem, párr. 10).

Celebrar la adversidad, apunta Dezeuze, puede llevar a la oclusión del mismo sufrimiento y, quizás, a dar un paso atrás, hacia el estereotipo primitivo del pobre alegre y despreocupado, que acepta su condición sin protesta (Ídem). También advierte, que declaraciones como las de David Aradeon, también en el catálogo de la exposición veneciana de Basualdo, en las que manifiesta, que los habitantes de las favelas brasileñas son pobres, pero vibrantes, sensibles y creativos, pueden llevar con facilidad a la confirmación de tales estereotipos románticos (Ídem).

Dezeuze puntualiza que, con este tipo de combinaciones, se corre el riesgo de pasar por alto diferencias cruciales en el tratamiento privilegiado de la precariedad como tema en el arte, ya que en el fondo de esta articulación, advierte, subyacen dos temas de gran importancia: por un lado, el que concierne a las propias políticas que se dan en los mismos barrios de chabolas y, en segundo lugar, el que atañe a la cuestión de la agencia, con respecto a la política del “hacer haciendo”.

En cuanto a la primera de las cuestiones, Dezeuze recurre a Žižek, quien destaca que las nuevas formas de toma de conciencia, que emergen de los colectivos de barrios marginales, serán el germen del futuro y de la esperanza de un mundo libre (Žižek, S., 2004, p. 5). No obstante, como apunta Dezeuze, esta visión optimista de los chabolistas como

nueva clase social, agente del próximo cambio revolucionario alternativo al capitalismo, cuenta con sus detractores.

Por ejemplo, Mike Davis (2009) discute, que la fuerza política dominante en los barrios de chabolas, hasta el momento, es la religión organizada, y que la supervivencia, más que la protesta, permanece como objetivo principal de este “proletariado informal” (pp. 28-34). Así, sigue Dezeuze para abordar la segunda de las cuestiones planteadas, la actividad del “hacer haciendo” se puede convertir en algo más conservador que revolucionario, ya que millones de personas luchan por sobrevivir y tienen pocas posibilidades de elaborar demandas organizadas y efectivas (Ibídem, párr. 11).

En este sentido, Dezeuze matiza que el interés de Alÿs por la aceptación absoluta de los mexicanos hacia su condición, puede leerse como una llamada a la pasividad, más que a la acción (Ídem). Para contradecir esta narrativa y vislumbrar algún cambio potencial, Dezeuze propone explorar los modelos micropolíticos de los movimientos comunitarios, una vez que la tradicional disputa revolucionaria por el poder se hace de lado para dar paso a la iniciativa individual, la independencia y los proyectos a pequeña escala, que propone Potrč (Ídem).

Dezeuze plantea a continuación, que lo que aún queda por resolver es sí, y cómo, el modelo de reacción eficaz que, como sugiere el Colectivo Situaciones, sustituye a la llamada marxista a la acción, puede conducir finalmente a la liberación. La segunda de las propuestas, la de la agencia en la política del “hacer haciendo”, como táctica subversiva,

es criticada por George Yúdice, quien advierte que no solo la ejercen los trabajadores, sino la clase dirigente y otras élites, para reforzar el orden establecido (Yúdice, G., 1989, p. 216).

Por este motivo, Dezeuze encuentra necesario distinguir, entre los que practican tales tácticas en función de cómo les capacitan para sobrevivir y desafiar a los que les oprimen (Ibídem, 217), para revelar el verdadero potencial subversivo de la vida cotidiana (Dezeuze, A., 2006, párr.12). Así, la autora plantea una traslación del problema de la precariedad que afecta a esta nueva clase proletaria y que surge en los barrios de chabolas, a la emergencia de lo que Žižek denomina clase simbólica, compuesta por gerentes, periodistas, relaciones públicas, académicos y artistas, que también se encuentra desarraigada y se percibe a sí misma como universal (Žižek, S., 2004, p. 5).

Para Dezeuze, esta definición de Žižek implica, en efecto, una actualización del análisis social marxista, pero también le parece que elude la fusión de diferentes clases de trabajo precario, en los discursos acerca de la seguridad laboral, al tiempo que se reconoce una relación, que puede ser fructífera (Dezeuze, A., 2006, párr.13). De este modo, surge la pregunta de Žižek; ¿es este el nuevo eje de la lucha de clases? o ¿esta “clase simbólica” se encuentra inherentemente dividida, de modo que se puede apostar por una coalición entre los chabolistas y la parte progresiva de la clase simbólica? (Ídem).

Dezeuze opina que algunas artistas pueden, por supuesto, ocupar el lugar progresista de la clase simbólica y tratar de forjar una coalición en el ámbito del arte y el discurso (Ídem). También discute que, aunque las

tácticas del “hacer haciendo” pueden ser utilizadas en un discurso conservador de la pasividad y el conformismo, sin embargo también contienen el potencial de un discurso globalizado de protesta, siempre que los agentes de esta coalición, y sus respectivas necesidades de empoderamiento, se distingan claramente (Ídem).

Asimismo la autora apunta, que el objetivo de muchos artistas contemporáneos es encontrar modos de poner en evidencia esta coalición, evitando los riesgos del voyerismo o el romanticismo, una vez que las utopías de la izquierda son dejadas de lado (Ídem). En este sentido, Dezeuze recuerda el rechazo que a Potrč le causa el activismo social de los años 80, ya que reforzó la marginalización de las personas sin hogar y los indigentes y entiende que los artistas han de abandonar los modelos tradicionales de crítica, para explorar un modelo de coalición basado en la empatía (Potrč, M. y O’Beirn, A., 2001, p. 29).

Por otro lado, Dezeuze resalta la adopción de un compromiso por parte de Alÿs, como fuerza conductora para la redefinición de su práctica artística, que ofrece un modelo similar de empatía, a través del cual relacionarse con los sujetos, con los que coexiste en México y los cuales influyen en el desarrollo de su trabajo (Dezeuze, A., 2006, párr.13).

La autora también destaca otros modos de coalición explorados por los artistas, ya sea por medio del documental, el reportaje activista o la provocadora alienación que Santiago Sierra plantea en sus performances, dramatizando las radicales diferencias entre el proletariado informal y los espectadores de arte burgueses (Ídem).

En todo caso, Dezeuze concluye que encuentra una gran ambivalencia, al enfrentarse con algunos de estos trabajos en el cubo blanco de la galería (Ibídem, párr. 14). Se pregunta, si los artistas que exploran la problemática de la precariedad, se plantean hasta qué punto las depuradas condiciones de exposición y recepción del sistema del arte contemporáneo son una plataforma adecuada, para la exploración de alternativas políticas (Ídem).

Así mismo se cuestiona, si el arte es un espacio creíble, en el que basar la – potencialmente – revolucionaria coalición entre la clase proletaria informal de los barrios de chabolas y la parte progresiva de la clase simbólica (Ídem). La cuestión de la articulación de esta coalición por parte de los artistas, constituye para Dezeuze una de los desafíos más importantes del arte contemporáneo (Ídem).

V.3 Una genealogía del arte precario: el caso de Dezeuze

Más de una década después de la presentación de las exposiciones comisariadas por Basualdo y la publicación del artículo de Dezeuze, que analizo anteriormente, muchos artistas contemporáneos continúan dando importancia a la cuestión de la precariedad, a la hora de elaborar sus propuestas artísticas.

Y es también la misma Dezeuze, quien publica su texto *Almost nothing. Observations on precarious practices in contemporary art* (2017), en el que propone un recorrido razonado por las prácticas artísticas precarias, a través del análisis comparado de casos de estudio, en los contextos artísticos de Europa y América del Norte y del Sur, que

surgen a finales de los años 50, extendiéndose hasta principios del siglo XXI.

Su estudio plantea una red de prácticas y preocupaciones similares que tienen su origen en la creciente toma de conciencia de la fragilidad de la existencia individual en la sociedad capitalista. Así, en primer lugar Dezeuze hace referencia a la distinción que Hirschhorn hace, entre lo efímero/natural y lo precario/humano (Dezeuze, A., 2017, p. 259), como también se observa en la segunda parte de esta tesis.

También distingue entre el carácter efímero de algunas obras del Land Art – las líneas hechas al caminar sobre la hierba de Long (1967) o la “Spiral Jetty” (1970) y el “Partially buried woodshed” (1970) de Smithson– y el Arte Povera – “Alpi Marittine” (1968) de Penone – o el definitivamente precario homenaje, que hace Francis Alÿs a este tipo de obras, cuando en 1999 pide a una barrendera, en la ciudad de México, que barra la basura para formar una línea, titulando a este trabajo “To R.L.”, para dedicarlo a Richard Long (Ibídem, pp. 247-264).

Tanto lo efímero como lo precario, afirma Dezeuze, sugiere un proceso de transformación y desaparición frágil, incierto (Ibídem, p. 272). Sin embargo, según la autora, la palabra precario designa un estado temporal, cuya existencia y duración puede ser derogada; queda a merced de otro (Idém). Más que a la regularidad cíclica de los fenómenos naturales, o la lógica ineludible de los cambios geológicos y las leyes de la física, las temporalidades de lo precario, defiende Dezeuze, tienden a coincidir con el flujo y reflujo del tráfico de peatones anónimos, los ciclos de consumo, los ritmos del trabajo (Ibídem, p. 278).

También plantea que, más que representar un encuentro discreto o monumental, como hace el Land Art o el Arte Povera, entre lo natural y lo humano, las obras precarias consisten ,por lo general, en actividades cotidianas, objetos y situaciones banales o basura – hasta el punto de que a veces desaparecen completamente en el tejido cotidiano del espectador (Ídem). De este modo, afirma, los trabajos precarios cuestionan la emergencia, el mantenimiento y la desaparición de las construcciones y los empeños humanos y, de ahí, su éxito o fracaso potenciales (Ibídem, pp.278-9).

Articulan un equilibrio frágil entre presencia y ausencia, materialidad e inmaterialidad, algo y nada, y este estado intermedio, según mantiene Dezeuze, diferencia las prácticas precarias de otras investigaciones artísticas, acerca de procesos y formas entrópicas, o de las que tienen en cuenta su propia destrucción, ya sea espectacular o sistemática (Ibídem, p. 284). La incertidumbre inherente de la precariedad modula igualmente el uso de materiales no permanentes, ya sean naturales o fabricados por el hombre, así como el fugaz gesto performativo, como rasgos recurrentes del arte de los siglos XX y XXI (Ídem).

Dezeuze mantiene, que aunque muchas obras precarias son efímeras, no todas las obras efímeras son precarias (Ídem). Para demostrarlo, presenta la pieza *Intensities and Surfaces* (1996), de Anya Gallaccio y la confronta con *Fluids* (1967), de Allan Kaprow y *Paradox of Praxis I* (1997), de Francis Alÿs. Estas tres piezas tienen en común su materialidad, el hielo en forma de bloques es el elemento común que las

caracteriza. Sin embargo, Dezeuze constata que cada una responde a diferentes lógicas que las estructuran.

Mientras que Gallaccio parece estar interesada en las cualidades materiales, efímeras, de la pieza, a Kaprow le interesa la interacción entre los trabajadores que construyen la pieza y la respuesta de los viandantes, que se cruzan por casualidad con ella, como un elemento disruptivo en el paisaje urbano (Ibídem, p.292-303). Es el esfuerzo humano y la experiencia individual, lo que para Dezeuze caracteriza este trabajo de Kaprow como precario, hechos que se ponen especialmente en evidencia en el trabajo de Alÿs (Ídem)

Otra de las distinciones que hace Dezeuze, consiste en destacar la diferencia entre la naturaleza espectacular de *The artist is present* (2010) de Marina Abramović, frente a la calidad mundana y rutinaria de “Identical lunch” (2011) de Alison Knowles. En este sentido el empleo que hace Abramović del museo como un escenario temporal hace, según Dezeuze, que esta pieza se convierta en efímera, frente a la de Knowles que, al ocupar el espacio de las rutinas mundanas, hasta el punto de pasar desapercibida, sea una obra precaria (Ibídem, pp.312-325).

Dezeuze afirma que, esta estética de lo cotidiano de Knowles está fuertemente influenciada por el artista fluxus George Brecht, quien propone el término arte de frontera o límite, como aquel que está cercano a la inexistencia y la imperceptibilidad (Ibídem, pp.339). Y esta consideración le lleva Dezeuze a plantear que es una incertidumbre fundamental, lo que caracteriza la naturaleza del arte precario, desde los años 60 en adelante.

A lo largo de su exhaustiva exposición, Dezeuze va engarzando ejemplos y conceptos similares a los expuestos anteriormente, que considera asociados a la precariedad, en su objetivo de ofrecer un compendio histórico-estético del arte precario. A pesar de su gran interés, el estudio de su tratado trasciende los límites temporales programados para este apartado, debido a su extensión y amplitud, ya que dificulta la comprobación de sus numerosas hipótesis.

En todo caso, encuentro que aunque tanto el texto de Bourriaud como los trabajos de Dezeuze, pueden ofrecen respuestas a las cuestiones planteadas en esta tesis, estas no son del todo satisfactorias. Principalmente porque, salvo en contados casos, los trabajos artísticos propuestos por estos autores están concebidos bajo el prisma de una materialidad individual, que apela a cierto régimen de visualidad supervisado por la institución arte.

Además, en numerosas ocasiones se refieren a obras que recurren a la metáfora o la apropiación de la experiencia de otro, ignorando los enfoques que los artistas hacen, hacemos, sobre su propia situación precaria, tanto ontológica como política. De este modo, en los siguientes apartados me voy a centrar en elaborar un análisis una selección de trabajos artísticos, a fin de proponer un cuerpo estético en consonancia con las ideas fundamentales que recorren esta investigación.

V.4 Otra genealogía del arte precario adecuada a esta tesis

En todo caso, encuentro que aunque tanto el texto de Bourriaud como los trabajos de Dezeuze, pueden ofrecen respuestas a las cuestiones planteadas en esta tesis, estas no son del todo satisfactorias.

Principalmente porque, salvo en contados casos, los trabajos artísticos propuestos por estos autores, están concebidos bajo el prisma de una materialidad individual, que apela a cierto régimen de visualidad supervisado por la institución arte.

Además, en numerosas ocasiones se refieren a obras que recurren a la metáfora o la apropiación de la experiencia de otro, ignorando los enfoques que los artistas hacen, hacemos, sobre la propia situación precaria, tanto ontológica como política, en el mercado laboral. De este modo, en los siguientes apartados me voy a centrar en elaborar la presentación y el análisis de una selección de trabajos artísticos, a fin de proponer una aproximación a un cuerpo estético, en consonancia con las ideas fundamentales que recorren esta investigación.

V.4.1 La precariedad como campo de pruebas artístico de la vulnerabilidad de la vida y la confianza en el otro

En la segunda parte de esta tesis, presento algunas aproximaciones al concepto de precariedad, su definición y su evolución, en la que presto especial atención al carácter polisémico del mismo – que en inglés se desdobra en dos términos; *precariousness* y *precarity*. Esta distinción, sin embargo, sitúa la precariedad en un espacio común, en el que se intersecan ambos significados.

Por una parte, la concepción ontológica de *precariousness*, que implica que la precariedad es un rasgo de toda vida y se puede acabar con ella por voluntad propia o por accidente y, por otra, la más específicamente política de *precarity*, que designa una condición inducida políticamente.

En este sentido, ya en los años 60 algunas piezas del accionismo vienes y, posteriormente, algunas performances de Chris Burden y Marina Abramović, y de esta última con su compañero Ulay, ponen en evidencia esta situación, activándose espacios en los que entran en juego la vulnerabilidad individual y la negociación con el otro.

Por ejemplo, en *Shoot* (1971), performance en la que Burden – quien anuncia previamente en la revista de arte de vanguardia *Avalanche*, su intención de exponerse, como práctica artística, al disparo de un arma de fuego. El artista recibe un impacto de bala en el brazo izquierdo, aunque su intención era que su colaborador y amigo, que disparó el rifle, solo le rozara (Mills, T., 2015).

Solo faltaron unos centímetros, para que el artista corriera el peligro de perder su vida y, según palabras del propio Burden, esta performance consiste en un intento de controlar el destino o la ilusión de que es posible controlarlo (Ídem). Esta pieza, que tiene lugar en el momento álgido de la guerra de Vietnam, aborda asuntos como la confianza, la violencia, los límites y riesgos del arte, el rol del público y la valentía de los artistas comparada con el deber de los soldados (Ídem).

Algunas performances realizadas por Abramović junto con su compañero Ulay, también ponen en cuestión los conceptos de confianza en el otro y la vulnerabilidad de la vida, como es el caso de *Rest Energy* (1980), en la que cada uno de los performers se sitúa en lados opuestos de un arco, que mantienen en tensión, con una flecha apuntando hacia el corazón de Abramović.

O *Breathing in / Breathing out* (1977), en la cual los artistas

bloquean los orificios de sus narices con filtros de cigarrillos y mantienen sus bocas apretadas entre sí, de manera que cada uno de ellos solo puede inhalar la exhalación del otro, hasta que el dióxido de carbono, que llena sus pulmones, les hace perder el conocimiento (Grammatikopoulou, C., 2008)

Algunos años antes, Marina Abramović realiza también algunas performances en solitario, poniendo en peligro su integridad física y su vida, para explorar estos mismos temas. Así, en *Rhythm 0* (1974) propone al público usar una serie de 72 objetos dispares, colocados sobre una mesa – una rosa, un vaso de agua, una pluma, unas tijeras, hojas de afeitar, un cuchillo, una pistola cargada con una bala, etc. –, para manipular su cuerpo y sus acciones, mientras ella permanece quieta (Zec, M., 2013).

La artista permanece en el mismo espacio que el público, sin escenarios separados, dejando claro que este último forma parte del trabajo (Ward, F., 2012 p.125). El propósito de la pieza consiste en explorar los límites de su cuerpo y cómo reacciona el público ante una situación como esta (Zec, M., 2013).

La duración de la performance, que se lleva a cabo en la galería Studio Morra de Nápoles, fue de seis horas, entre las 8:00 pm y las 2:00 am (Abramović, M., Thompson, C. y Weslien, K., 2006) y encima de la mesa se colocaron las siguientes instrucciones: hay 72 objetos en la mesa, que se pueden utilizar en mi según sus deseos. Performance. Yo soy el objeto. Durante este tiempo tomo completa responsabilidad (Ward, 2012, p. 119).

El crítico de arte Thomas McEvelley, que presencia la performance, relata que, aunque al principio los espectadores se comportan de manera pacífica y amable, paulatinamente se van tornando agresivos y comienzan a cortar las ropas de Abramović con las cuchillas (Ibídem, 120). Con esas mismas cuchillas, alguien explora su piel, hasta que de un corte en el cuello brota sangre, que alguien bebe (Ídem).

Hay quien abusa sexualmente de la artista, que se encuentra tan comprometida con su trabajo. que no se resiste a la violación o al asesinato. Un grupo de personas, ante la abdicación de la artista a su voluntad y el desmoronamiento implícito de la psicología humana, comienza a definirse como protector y, cuando la pistola se apunta a la cabeza de Abramović y su propio dedo es colocado en el gatillo, se produce una lucha entre las distintas facciones, que se establecen entre el público asistente (Ídem).

Una vez transcurridas las seis horas que, según lo planeado, dura la performance, cuando la artista abandona su posición como objeto, se pone en pie y camina hacia las personas presentes. Estas salen huyendo, para escapar de la confrontación con la artista, incapaces de permanecer frente a ella a cara a cara, como personas (Danieri, 2002, p. 29-30).

Encuentro resonancias de este relato en las consideraciones que presento en la segunda parte de la tesis, acerca del uso que hace Levinas del término ‘cara’, como una figura que comunica, tanto la precariedad de la vida como la suspensión de la violencia.

V.5.2 La omnipresencia de la lógica económica como elemento de organización social y estética

En todo caso, bastante antes que Burden, Abramović o Ulay, los accionistas vieneses también exploraron las dinámicas de la vulnerabilidad de la vida. Es en una de las piezas de Otto Muehl, uno de los artistas exponentes de este movimiento, en la que encuentro una relación más directa con el tema principal de esta tesis.

Investmentfonds. Oder: Erich komm (1970) consiste en un registro audiovisual de una performance, que tiene lugar en un espacio que asemeja una oficina. Un hombre, con aspecto de empresario, entra en escena empujando un carrito, en el que transporta una mujer desnuda. El hombre de negocios desaparece de la escena, dejando a la mujer junto con otros personajes masculinos, que se encuentran también desnudos en ese espacio. Entre ellos simulan y practican distintos actos sexuales, que se pueden calificar como perturbadores, perversos y grotescos.

En varias secuencias a lo largo del video, el personaje caracterizado como empresario entra de nuevo en escena, reclamando unos supuestos fondos de inversión, que se traducen en su participación en los juegos sexuales con la mujer.

En cierto sentido, en este documento de Muehl se torna evidente la condición precaria de un cuerpo social, privado de cualquier tipo de protección, al que un órgano competente – motivado por la rentabilidad económica – incita, en una suerte de estructura simbólica, a realizar ciertas prácticas, que pueden vulnerar su integridad física y moral.

El personaje dominador ejerce un modo de violencia simbólica, de

la cual los personajes dominados no son plenamente conscientes, al encontrarse en un entorno aislado, haciéndose cómplices inocentes de su propia dominación. La pertinencia de la inclusión este trabajo de Muehl, que puede considerarse provocativa, controvertida y fuera de lugar, radica en su valor en tanto en cuanto metáfora anticipatoria.

Más recientemente, Andrea Fraser trata de constatar empíricamente el esquema de dominación y la desigualdad, producidos por la ubicuidad de la lógica económica, en todas las facetas de la vida y la organización social, en su trabajo *L'1%, c'est moi* (2011).

Consistente en un texto acompañado de gráficos estadísticos, Fraser aprovecha la investigación social y económica, en este trabajo, para poner de manifiesto la relación, entre la desigualdad de las rentas a nivel mundial y el boom del mercado del arte, en Estados Unidos y otros países.

Uno de los gráficos titulado *Index* (2011), pretende demostrar, que el aumento de los ingresos, de los principales coleccionistas del mundo, se basa en el aumento de la desigualdad de las rentas. Esta desequilibrada distribución de capital, tiene una influencia directa en el mercado del arte: cuando más discrepancia existe entre ricos y pobres, más aumentan los precios en este mercado.

De todos modos, es posible hacer una crítica al análisis de Fraser, ya que una de las más conocidas máximas en análisis estadístico, es que la correlación no implica causalidad (Aldrich, J., 1995). Esto supone, que su afirmación de que el incremento de la desigualdad acarrea aumentos en el valor del arte, no está correctamente justificada, ya que

este hecho puede ser debido a otros factores, que no tiene en cuenta en su análisis, como por ejemplo la tasa de retorno de otras inversiones.

Al margen del rigor de su análisis, Fraser pone su punto de mira en la lista de los mayores coleccionistas, que publica *ARTnews* y quienes, en su gran mayoría, no se distinguen precisamente por la ética, ni la legalidad, de sus operaciones financieras.

Tal vez el análisis cuantitativo presente lagunas, pero el cualitativo no deja dudas de que, de algún modo, Muehl está en lo cierto. Algo que, de hecho, la propia Fraser confirma con su performance *Untitled* (2003), en la que lleva a la práctica la problemática conexión entre las relaciones económicas y las íntimas, que rigen identidades y procesos sociales.

Este trabajo de Fraser consiste en el registro de un encuentro sexual de la artista, con un coleccionista privado, en el hotel Royalton de Nueva York. Este paga cierta cantidad de dinero por participar, según Fraser, no en el acto sexual en sí, sino en la realización de la obra de arte, operación mediada por la galería Friedrich Petzel, de esta misma ciudad.

De algún modo, Fraser plantea una operación financiera, en la que los roles se invierten con respecto a la situación planteada por Muehl. En este caso, es la propia artista la que toma la iniciativa y el empresario quien, casi inconscientemente, se somete a la violencia simbólica de la estructura estética que propone Fraser. En todo caso, el sentido de vulnerabilidad individual y la negociación – especialmente económica – con el otro siguen aquí presentes.

V.4.3 Toma de conciencia y validación de la identidad precaria

Este empoderamiento individual, tiene su correspondencia a nivel más colectivo, en el trabajo del artista Thomas Hirschhorn quien, a lo largo de su carrera, trata de dar un cambio de sentido a la definición del concepto de precariedad.

Con sus instalaciones, Hirschhorn intenta desvincularse de la noción de infortunio e inestabilidad, que provoca la presencia generalizada de la precariedad en la sociedad contemporánea, como algo naturalmente sobrevenido. Lo que se plantea entonces es, de qué manera se construye una identidad precaria, que no considera la precariedad como una situación desfavorable sino, como lo entiende Hirschhorn; un derecho temporal, a partir del cual es posible reconstruir un proceso de lucha, por una condición asumida.

Aunque el carácter precario, en el sentido de derecho temporal, atraviesa la mayor parte de la obra de Hirschhorn, es en el *Musée Précaire Albinet* (2004), en el que se evidencia, de un modo más claro, la relación entre la precariedad como un derecho concedido, que puede ser revocado en cualquier momento y la toma de conciencia de este hecho, como una oportunidad para empoderar a un colectivo.

Es de esta manera, como Hirschhorn trata de evitar el poderoso efecto de subjetivación, que lleva aparejado la práctica del neoliberalismo rampante, por la clase dirigente.

Este proyecto de Hirschhorn tiene lugar en Aubervilliers, un municipio situado en los suburbios del norte de París, que conserva vestigios de su pasado hortícola e industrial. Uno de sus edificios

industriales abandonados es rehabilitado, para convertirse en Los Laboratorios de Aubervilliers (Les Laboratoires d'Aubervilliers), un lugar de investigación y experimentación, a disposición de artistas en residencia, que ofrece la posibilidad de producir un proyecto artístico, abierto al municipio de Aubervilliers y sus habitantes.

El artista suizo Thomas Hirschhorn recibe una invitación de esta institución cultural, para realizar un proyecto que, *a priori*, parece irrealizable por su carácter utópico. Se trata de solicitar el préstamo de obras de artistas emblemáticos, en la historia del arte del siglo XX – Marcel Duchamp, Kasimir Malevich, Piet Mondrian, Salvador Dalí, Joseph Beuys, Andy Warhol, Le Corbusier y Fernand Léger –, de las colecciones del Museo Nacional de Arte Moderno-Centro Pompidou y del Fondo Nacional de Arte Contemporáneo (FNAC) de Francia (Chapuis, Y., 2006, párr. 1).

En el museo precario que propone Hirschhorn, además de mostrarse las obras de estos artistas, durante ocho semanas, también se llevan a cabo una serie de actividades diarias: conferencias, debates, talleres de escritura, excursiones y comidas en grupo, pensadas tanto para los adultos como para los niños (Ídem).

El museo se instala en un local improvisado, al pie de un gran bloque de viviendas llamado *Albinet*, que se construye con la ayuda de los habitantes del barrio y, además, algunas de estas personas realizan prácticas profesionales remuneradas en el Centro Pompidou, durante el mes de febrero de 2004 (Ídem).

Claire Bishop (2006), afirma que *El Museo Precario Albinet* es un

ejemplo de arte socialmente colaborativo, que parte del convencimiento de la creatividad empoderadora de la acción colectiva y la compartición de ideas, en el campo expandido de las practicas relacionales y fuera de los límites de los espacios institucionales del arte (Bishop, C., 2006, párr. 3).

Hirschhorn apela a una situación social, para producir un proyecto decididamente desmaterializado, no mercantilizable y políticamente comprometido, que toma como referencia la voluntad de reducir la separación entre arte y vida, como se viene planteando desde la modernidad (Ibídem, párr. 4). Opera de tal manera, que contrarresta los efectos de un mundo, en el cual nos vemos reducidos a una pseudocomunidad atomizada de consumidores y donde las sensibilidades se ven atenuadas, por la repetición y el espectáculo (Kester, G. H., 2004, p. 29).

La energía creativa de las prácticas artísticas participativas, como la propuesta por Hirshhorn en Aubervilliers, rehumaniza – o al menos desaliena – una sociedad que se vuelve insensible y fragmentada por los medios represivos del capitalismo (Bishop, C., 2006, párr. 4). Bishop advierte que, sin embargo, este tipo de prácticas corren el peligro de ver disuelta su consideración estética, para priorizar su evaluación como herramientas políticas gubernamentales de inclusión social, a través de la información estadística, acerca de las audiencias objetivo y los indicadores de resultados (Ídem).

También señala que el trabajo del colectivo turco Oda Projeksi supone un claro ejemplo del modo en el que los criterios éticos,

sobrepasan los juicios estéticos y que, en este sentido, el trabajo de estos es mejor que el trabajo de Hirschhorn, en Aubervilliers, ya que, la supuesta relación de explotación implícita en el trabajo de este último, se puede comparar negativamente con la generosidad inclusiva de Oda Projesi (Ibídem, párr. 10).

Son numerosos los artistas que responden a este modelo, caracterizado por un trabajo artístico en el que se considera la tradición de mejora social (Ibídem, párr. 10). Algunos de los que menciona Bishop, al margen de Oda Projesi, son: Superflex, Erikson, van Heeswijk o Orta, puntualizando que el imperativo ético de estos artistas encuentra líneas de apoyo, en los escritos teóricos de lo que denomina 'gente real' (Ídem). Es decir, que no son los amigos de estos artistas u otros artistas los que los validan (Ídem).

El desarrollo del artículo de Bishop alcanza un punto álgido, cuando esta presenta el análisis de arte socialmente comprometido de Grant H. Kester (2004). Bishop considera que, en este trabajo, Kester nos desafía a tratar la comunicación como una forma estética, pero que finalmente no lo consigue defender (Ibídem, párr. 12). También afirma, que parece que Kester se conforma con el hecho de que un proyecto de arte socialmente colaborativo puede tener éxito, si funciona a nivel de intervención social, aunque falle en el nivel del arte (Ídem).

Kester (2006) responde a Bishop, criticando su intención de discriminar diferentes estéticas artísticas socialmente comprometidas, para mantenerlas bajo un régimen político de lo que es arte y lo que no. A lo que Bishop responde que muchas de los ejemplos que ella cita y

valora, como los de Oda Projesi o Jeremy Deller, claramente ocupan un territorio confuso entre esos dos polos, de un modo que es característico del arte europeo más interesante de la primera década del siglo XXI (Ibídem, párr. 25).

De acuerdo con esta perspectiva, Bishop añade que ya no es posible hablar de la trasnochada autonomía *versus* el compromiso radical, ya que una pugna dialéctica entre autonomía y heteronomía es de por sí constitutiva de una estética (Ibídem, párr. 28). Y concluye afirmando que, por lo tanto, el buen arte ha de sostener esta antinomia, para preservarse a sí mismo de su instrumentalización y, a un tiempo, disolverse en la *praxis* social (Ídem).

V.4.4 Perspectivas estéticas de la precariedad desde lo colectivo.

En la sección anterior planteo la existencia de tentativas tanto artistas individuales como colectivos artísticos, que operan en lo cooperativo, con un modelo en el cual proponen proyectos, contando con equipos o grupos de personas, para realizarlos en colaboración .

Sin embargo, son más bien las iniciativas de grupos de artistas, frente a las de artistas individuales, las que, a mi entender, realmente desafían, según expongo en la segunda parte de esta tesis, “[los] procesos de precarización, asentados en modos hegemónicos de subjetivación, que priorizan la individualidad y la competencia, sobre lo colectivo, [y que] parecen haber ido naturalizándose en las sociedades capitalistas y especialmente en los sectores vinculados a la actividad

artística y cultural” (Marín García, T. en Navarrete, C y Aliaga, J.V. (eds.), 2017, p. 67).

Es así como, frente a la proliferación de iniciativas individuales en torno a lo precario, esta autora pone su punto de mira en “[...] algunos casos de experiencias colectivas, que desde variadas perspectivas han tratado de reaccionar frente a la precariedad del sector artístico y cultural, reivindicando derechos colectivos y proponiendo diversos modelos de gestión compartida” (Ibídem, p. 68).

Según esta autora, es posible apreciar cómo evolucionan las prácticas colectivas y su papel en el entramado sociocultural, en su caso refiriéndose a España, en los últimos 40 años. Así, va enumerando contextos y grupos de artistas, entre los que se encuentran, todavía en la época de la dictadura franquista, nombres como Equipo 57, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Bulto, o Grup de Treball (Ibídem, p. 77). A los que añade, en el contexto del arte vasco, a los grupos Gaur en Guipuzkoa, Emen en Bizkaia, Orain en Alava y Danok en Navarra (Guasch, A.M., p. 303), aunque este último no llegó a constituirse (Ibídem, p. 158).

Algo más adelante, al final del franquismo aparecen las primeras tentativas sindicales por parte de artistas, que dan lugar a la aparición de la *Asociación (sindical) de Artistas Plásticos de Madrid* (1967-2003), la *Federación Sindical de Artistas Plásticos de Catalunya* (1979-94), que junto con otras pequeñas asociaciones formaron la Confederación Sindical de Artistas Plásticos (1979-1988) (Ibídem, p. 77).

Por otra parte, Martín García advierte, que principalmente debido al proceso simultáneo de la transición democrática en España y la adaptación a las políticas neoliberales internacionales y la globalización, entre otros factores, en los años 80 se produce “una desactivación de los movimientos colectivos de resistencia y de la conciencia crítica frente a las estructuras hegemónicas del capital y la ideología liberal” (Ibídem, p. 78).

Sin embargo, apunta la autora, las propuestas colectivas no desaparecen, sino que se invisibilizan en aquella época, pudiendo nombrar algunas, que estuvieron activas en distintos territorios, en las décadas de los 80 y 90. La lista (Ibídem, pp. 78-80) es muy extensa, pero a pesar de sus diferencias, Martín García encuentra también, entre estos colectivos de artistas, ciertas similitudes. Se trata de jóvenes artistas, multidisciplinares y de espíritu cuestionador, con un posicionamiento crítico y sentido lúdico (Ibídem, p. 80).

También destaca, que muchas de estas experiencias colectivas llegaron a constituirse como asociaciones, ya que de ese modo recibían cierto amparo jurídico, que les posibilitaba para recibir apoyo económico para sus actividades (Ídem). No obstante, la autora señala que dichas ayudas promueven la aparición de dependencia, que da lugar a la autocensura o deslegitimación de muchas reivindicaciones críticas (Ídem).

Como ya expongo en la segunda parte de esta tesis, la dependencia es una de las características de la precariedad y hacerse consciente de

ello, puede implicar una toma de posición, para combatir las causas de su existencia y su modo de distribución.

Martín García destaca algunas de estas tentativas de reflexión acerca de la precariedad en las artes, como la de Carmen Navarrete y Marcelo Expósito (1997), en la que “los artistas propusieron participar en la exposición *Igualdad es diferencia. Actividad artística y compromiso en el arte valenciano reciente*, con un texto en el que se denunciaba la falta de remuneración para la realización de proyectos” (Ibídem, p. 81).

Finalmente, la autora aprecia que “entre 1996 y 2009 se da un crecimiento y aumento de visibilidad exponencial de las asociaciones profesionales sectoriales en todo el territorio del Estado español, que se mantiene en la actualidad” (Ídem). El análisis que hace Martín García de este panorama es una aproximación relevante, que contribuye a completar la ingente información existente al respecto y a la que es posible recurrir, incluso en un plano internacional.

Como muestra de las posibilidades de acción en este sentido, señalo el trabajo de Brett Bloom y Marc Fischer quienes, bajo la denominación de *Temporary Services*¹, producen exposiciones, eventos, proyectos y publicaciones, en relación con la práctica artística, desde 1998.

Uno de sus proyectos es *Art Work. A National conversation about art, labour and economics* (2009), que consiste en la publicación en papel y en una web² de textos e imágenes de artistas, activistas,

¹ <https://temporaryservices.org/served/>

² <http://www.artandwork.us/>

escritores, críticos, etc. Estos presentan, como denominador común, la aproximación al tema del trabajo en situaciones económicas de depresión y su impacto en el proceso artístico, su remuneración y la propiedad artística, en el contexto artístico de los EE.UU.

Con este proyecto, *Temporary Services* invitan a hacer un uso libre de los contenidos de la publicación y organizar exposiciones, programar eventos, plantear grupos de debate, o emplearlos para su difusión en el aula como material del curriculum docente, con el fin de crear interconexiones entre personas, preocupadas por las relaciones entre el arte y la economía.

En todo caso, volviendo a la investigación de Marín García, la autora también propone el caso de *Precarias a la Deriva* (2003-2005), que plantean “pensar la precariedad desde la noción misma de la existencia, entendiéndola como un proceso” (Ídem). Además, desde una conciencia feminista, se disponen a “explorar posibilidades de nuevas herramientas y estrategias para favorecer la creación colectiva y la acción política, que les permitiera defender sus derechos y [reivindicar] el afecto y los cuidados, como elementos potenciadores de prácticas más cooperativas y liberadoras” (Ídem).

Estos planteamientos, que también encuentran resonancias en los argumentos expuestos en la segunda parte de esta tesis, me dan pie a presentar el primero de los trabajos colectivos en los que participo. Se trata de un *zumo de pelo* (2012), acción que planificamos y desarrollamos los cinco componentes de la *Asociación para la creación e*

investigación en arte contemporáneo – ARMAR, constituida poco tiempo después de concluir este proyecto artísticos.

Un zumo de pelo es un proyecto de arte social, que establece conexiones innovadoras, en primer lugar, entre la práctica artística y dos actividades empresariales y comerciales que, aparentemente, no tienen ninguna relación, ni entre sí, ni con el sistema del arte. La originalidad y especificidad del proyecto consiste en que ha de llevarse a cabo en una peluquería, en la cual se producen zumos recién exprimidos de frutas y verduras frescas de temporada. Estas frutas y verduras consumidas en un ‘entorno estético’, son aportadas sin coste alguno por una frutería, que también coopera en el proyecto.

Otra conexión innovadora resultaría de la interacción entre los componentes del equipo de artistas, que realizan y comparten los zumos gratuitamente, con el público. Su eficacia consiste en la generación de observaciones productivas, en torno a las reacciones y transformaciones que esta acción provoca., en todos los participantes en él. Defino *un zumo de pelo*, como un trabajo en arte contemporáneo, que genera la creación de comunidades, la transmisión de valores y la transformación social.

Se propone una intervención social comunitaria innovadora, con el objetivo principal de difundir ciertos valores, que influyen tanto en el propio cuerpo, mediante la ingesta de los zumos, como a las relaciones interpersonales. Al estar basado en las relaciones sociales que habitualmente genera el campo del arte, el carácter de este proyecto se constituye a partir de uno de sus distintivos más reconocidos y

reconocible.

Con la puesta en marcha de este proyecto, el público objetivo refuerza o modifica sus nociones y difunde su percepción de los aspectos más intersubjetivos, performativos, interactivos y relacionales de las prácticas artísticas contemporáneas, fuera de los espacios institucionales del arte. Pero no solo se trata de una promoción cultural, porque al tratar las frutas y verduras como objetos culturales, enraizados en algo que permanece en lo más profundo de la idiosincrasia de una comunidad – su dieta alimenticia –. Estamos hablando además de transferencia cultural, mediada por actividades empresariales y por observaciones científicas, teniendo como eje transversal el arte.

Por otro lado, una de las condiciones, para la realización de este proyecto, es su máxima aproximación al coste cero. Su versión autogestionada, sin apoyos externos, implica que todos los participantes privados convocados, intercambiaran esta experiencia artística sin efectuar intercambios monetarios. No se trataría de un trueque, sino de explorar el impacto de la economía del regalo, en las estructuras y los espacios de la cultura comercial.

Pero, a falta de un valor económico – monetario – difícilmente calculable ¿de qué modo se distribuye el valor – social, simbólico – generado en *un zumo de pelo*? No cabe duda de que fue el punto de partida de la consolidación del grupo de artistas participantes y el descubrimiento de una voluntad de trabajar en equipo en el futuro y crear una entidad jurídica, denominada ARMAR.

No obstante, *un zumo de pelo* se sitúa en los límites del trabajo en

arte y el social, noción que introduzco anteriormente, en referencia al texto de Bishop (2006). De este modo, es necesario plantearse cuáles son las posibilidades que existen de validar estéticamente esta acción artística. En este sentido, por una parte, presentamos como equipo una comunicación oral, acerca de nuestro proyecto, en varios congresos y jornadas nacionales e internacionales, tanto en el contexto académico como fuera de él y tanto en una facultad de arte como en una de psicología.

Por otra parte, en lo que me concierne personalmente, este trabajo cooperativo fue uno de los objetos de estudio, que junto con el análisis del certamen Arteshop, dio lugar al trabajo de fin de master, al que aludo en la cuarta parte de esta tesis (pp. ¿?). De este modo, *un zumo de pelo* inserta un debate académico, acerca de la diferencia entre realizar un trabajo artístico en un espacio comercial ajeno al arte, con o sin apoyo institucional.

De este modo, el propio colectivo ARMAR, una vez constituido como asociación, propone un programa de intercambios y exposiciones entre artistas e instituciones artísticas Vascas y Canadienses, denominado *Cabeza de Hacha*. Este programa contempla la realización de seis intercambios ciegos de obras, entre doce artistas – seis vascos y seis canadienses –, durante el año 2015. Cada una de las obras, aportadas por los artistas participantes sin costo alguno, es consecutivamente expuesta en otras doce instituciones artísticas (museos, salas de exposiciones, etc.) de ambos países, durante dos meses. En la clausura de cada exposición bimensual, se obsequian las obras a cada artista

participante y ARMAR emite un certificado de su colaboración en el programa a estos artistas.

Este proyecto, que considero una operación cultural, cuenta con la validación tanto de los artistas participantes como de las instituciones que acogen sus obras, así como la de las instituciones Etxepare y Eremuak, ya que estas últimas apoyan financieramente el programa *Cabeza de Hacha*, dentro de sus programas de promoción artística.

Sin embargo, a pesar del presupuesto que permite su gestión, el carácter intrínseco de los intercambios artísticos, económicamente desinteresados, pone de relieve, que el deseo de lograr capital simbólico y social está profundamente enraizado en el sistema del arte. Esta voluntad posibilita acciones y experiencias, que no son posibles en muchos otros contextos, sin la presencia de un capital monetario que soporte su estructura.

Entiendo este rasgo, como característico también de lo que supone asumir una identidad precaria. Un derecho temporal, que permite cierto espacio de autonomía en la búsqueda y evidencia de políticas, asociadas a estéticas. Estas acciones conjuran e intentan prevenir las relaciones con poderes opacos, exclusivos y no sostenibles, en cualquier espacio o contexto con los que los artistas experimentamos y en los cuales las prácticas artísticas se manifiestan.

Part VI. Conclusions

Nota Preliminar: Para facilitar la lectura de esta primera parte incluyo una versión en castellano en el Anexo I, pp.376-400.

Preliminary note: To facilitate the reading of this first part to non-English readers I include a version translated to Spanish in Amex I, pp.249-279

Throughout the four previous parts, I am introducing some results and conclusions, which I compile and synthesize in this last part of the thesis, linking them to the hypotheses, research questions, and objectives, indicated in the first part. They reflect the contribution to the knowledge and limitations of the proposal of this thesis, as well as the research strategy adopted. Besides, I also include specific recommendations, concerning the research work that was undertaken for the preparation of this thesis, for a future treatment of the hypotheses, mainly in the context of the Prekariart research team.

As a general conclusion, given the body of the thesis, it can be said that the specified general objectives have been achieved. These are, in the first place, to define the concept of precariousness, its origin, and its evolution, to establish a suitable conceptual framework for the thesis. This conceptual framework, developed mainly in the second part of the thesis, lends itself to multiple interpretations and applications, due to the multidimensional and interdisciplinary approach, mostly from art, philosophy, sociology, politics, and economics, from which I have developed this study.

This approach not only implies an intrinsic and exclusive need for this thesis. The first Prekariart congress, which also echoes this requirement, under the title of Work in contemporary art: precariousness and alternatives, is scheduled to be held in the Bizcaia Aretoa of the UPV / EHU, on 25 and 26 January 2018. The thematic axes of this congress foresee the presentation of presentations and artistic proposals, which approach the notion of precariousness, concerning the contemporary art and the critical revision of the same from the academic areas previously mentioned.

It also contemplates the presentation of definitions and meanings of precariousness in art from all the disciplinary fields defined above. The contents of the second part of this thesis could be contrasted with the proposals that, in this sense, are exposed both in the congress mentioned above and in other similar forums.

A second objective was to formulate an analysis of the relationship between precariousness and art in an interdisciplinary way, since, as I

emphasized above, I understand that this problem is multidimensional. This operation is carried out in several directions, giving rise to various conclusions.

Firstly, through the analysis of the empirical work presented in the third and fourth parts of the thesis demonstrate the existence of a real situation of precariousness in professional artistic activity, generalized and with an international reach. This situation, however, varies according to the geographic, political and social contexts analyzed. Besides, the theoretical frameworks and methodologies used in these studies are also very diverse and the results and conclusions, although they confirm some of the hypotheses raised in this thesis, are sometimes biased.

In any case, with the statistical operations presented in the fourth part, based on the data of two calls for promotion of emerging artists in the Basque Country and with those of the surveys and statistics published by the National Institute of Statistics (INE), I have obtained empirical evidence of the imbalance situation that provokes precariousness. Also, I note that this situation is replicable in the different universes (micro and macro) observed.

Despite the research biases detected in the two previous statistical studies, these show, on the one hand, that in the calls for promotion of emerging artists studied, in the artistic context of the Basque Country, there are already some features of what I define as precariousness in the art system.

On the other hand, I also verify that each of these contests presents models, very differentiated and distinctive, of distribution and allocation of precariousness. Besides, I conclude that the values that characterize the right to a dignified life in the so-called creative industries are lower than those of other labour fields, in the case of Spain.

In any case, these studies lend themselves, in addition to these conclusions, to a later development. Concerning the first one, it would be possible to produce an in-depth review of a series of artistic calls and contests, to provide more precise results. Generally, in most surveys, the census of artists, both professionals, and students is almost always used as a primary source of information.

Changing perspective, to examine the employment opportunities offered by public and private institutions and companies, is a strategy scarcely practiced in this context. This shift in the object of study to be observed, allows obtaining objective data, despite the difficulties encountered in the research process, to get the necessary information.

On the other hand, I would like to emphasize, concerning the study based on INE data, that a version in an article format of this content will be published shortly in the issue number three, 2017, of *Izvestya* magazine of the University of Economics of Varna, Bulgaria. Besides, I propose that we could continue to investigate in this sense, to formulate, in what way the educational level or gender influence the distribution and allocation of precariousness. This research would be focused both on its characteristics in the professional artistic sector and on its

comparison with those of other professional activities, including in the general labour market, in the case of Spain.

Finally, I present and analyse several aesthetic approaches and works by artists, which respond to conceptions of the concept of precariousness, but which, however, do not correspond to the notions raised in this thesis. This mismatch leads to the elaboration of a series of proposals, which correspond to the theoretical and conceptual frames of reference for this thesis.

The achievement of the objectives proposed and previously reviewed has resulted in the verification of the hypotheses raised at the beginning of the thesis. In the first place, it is confirmed, given the quantity and rigor of the research presented, the main hypothesis that despite the value that society and institutions give to art, the vast majority of people who perform an activity professional, do not receive a fair or balanced compensation, which allows them to lead a dignified life. Both qualitative analyses and quantitative results - and both the revised and calculated ones - demonstrate this.

Other research questions, such as:

- The definition of precariousness.
- The generalized precarious situation that characterizes art and contemporary artists, even since they begin to get promoted in the stages of formation and emergency.
- The measurability of precariousness.

- The existence of models outside the traditional art system, which operate more or less autonomously and differ from this established system.

They have also been sufficiently demonstrated, as reflected by the numerous and diverse research work carried out to elaborate this thesis.

Lista de referencias

- Abbing, H. (2002). *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts [¿Porqué son pobres los artistas? La economía excepcional del arte]*, Amsterdam, Holanda: Amsterdam University Press.
- Abramović, M.; Thompson, C. y Weslien, K. (2006). Pure raw: performance, pedagogy and (re)presentation [Puro crudo: performance, pedagogía y (re)presentación]. *PAJ: A Journal of performance and art*, 28(1), pp. 29-50.
- Adler, M. (1985). Stardom and talent [Estrellato y talento]. *American Economic Review*, 75, 208-212.
- Adler, M. (2006). Stardom and talent. En Ginsburg, V.A. & Thorsby, D. (Ed.), *Handbook of the economics of art and culture, volume I*, pp. 895-906. Elsevier B.V. doi:10.1016/S1574-0676(06)01025-8
- Aguiar, S. (2008). Inquisiciones sobre la economía del tiempo: la conformación de la figura del trabajo precario. En *Cuadernos de Estudios de Trabajo*, 5, s.p. Recuperado de <https://goo.gl/u4h250>
- Aldrich, J. (1995). Correlations genuine and spurious in Pearson and Yule [Correlaciones genuine y espurea en Pearson and Yule]. *Statistical Science*. (10). 4, pp. 364-376.
- Aliaga, J.V. y Navarrete, C. (Eds.) *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 67-90). Madrid, España: Tierradenadie ediciones.
- Alper, N. O., & Wassall, G. H. (2006). Artists' careers and their labour markets. En Ginsburg, V.A. & Thorsby, D. (Ed.), *Handbook of the economics of art and culture, volume I*, pp. 813-864.
- Aranda J.; Kuan Wood, B. y Vidokle A. (Eds.), (2011). *Are you working too much? post-fordism, precarity, and the labour of art [¿Estáis trabajando demasiado? Post-fordismo, precariedad y el trabajo en arte]*. Berlin, Alemania: Sternberg Press.
- Asselin, O.; Lamoureux, J. y Ross, C. (Eds.), (2008). *APrecarious Visualities. New perspectives on identification in contemporary art and visual culture [Visualidades precarias. Nuevas perspectivas en la identificación del arte contemporáneo y la cultura visual]*. Montreal, Canada: McGill-Quenn's University Press.
- Bain, A., y McLean, H. (2013). The artistic precariat [El precariado artístico]. *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, 6, (1), pp. 93-111.

- Bajo, D y Carey, B. (2004). In conversation: Andrea Fraser [En conversación: Andrea Fraser]. *The Brooklyn rail*. Recuperado de <https://goo.gl/3sdBpo>
- Barattini, M. (2009). El trabajo precario en la era de la globalización; ¿es posible la organización? En *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, (8), 24, pp. 17-37.
- Baumol, W. J., y Bowen, W. G. (1966). *Performing arts--the economic dilemma: A study of problems common to theatre, opera, music and dance* [Artes escénicas –el dilema económico: un estudio de los problemas comunes al teatro, la ópera, la música y la danza]. Boston (MA), E.E.U.U.: MIT Press.
- Bebczuk, R. N. (2000). *Información asimétrica en mercados financieros*. Madrid, España: Ediciones AKAL
- Benhamou, F. (2000) The opposition of two models of labour market adjustment. The case of the audiovisual and performing arts in France and in the United Kingdom [La oposición de dos modelos de ajuste del Mercado laboral. El caso de las artes audiovisuales y escénicas en Francia y el Reino Unido]. *Journal of Cultural Economics*, 24, pp. 301-31.
- Benhamou, F. (2011) Artist Labour Market's [El mercado de trabajo de los artistas]. En Towse R. (Ed.), *A Handbook of Cultural Economics*. Edward Elgar Publishing, pp. 69-75.
- Berardi, F. (2003). ¿Qué significa hoy autonomía? (Traductor Aguilar Hedrickson, M.) En *EICP*, Recuperado de <http://eicp.net/transversal/1203/bifo/es/>
- Beech, D. (2015). *Art and value: Art's economic exceptionalism in classical, neoclassical and marxist economics* [Arte y valor: el excepcionalismo económico del arte en las economías clásica, neoclásica y marxista]. Brill.
- Blaug, M. (1976). *The economics of the arts* [La economía de las artes]. Londres, Reino Unido Kingdom: Westview Pres
- Bishop, C. (2006). The social turn: collaboration and its discontents [El giro social: colaboración y sus insatisfacciones]. *Artforum*, 44, 6, pp. 178-183.
- Blázquez Sánchez, O. (2015). *Art needs time: temporality of laziness in the performing arts* [El arte necesita tiempo: la temporalidad de la pereza en las artes escénicas] (Tesis de Master), Utrecht University, Utrecht, Holanda.
- Bloch, M. (2011). *La sociedad feudal*, Madrid, España: Akal.

- Bloois, J. (2011) Making ends meet: precarity, art and political activism [Hacer que los extremos se junten: precariedad, arte y activismo político]. *Volume*, 30, pp. 5-8.
- Bourdieu, P. (1999). *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, España: Taurus. (Obra original publicada en francés en 1979).
- Bourdieu, P. (1999). *Las reglas del arte: génesis y estructura del género literario*. Barcelona, España: Anagrama. (Obra original publicada en francés en 1992).
- Bourriaud, N. (2009). Precarious constructions. Answer to Jacques Rancière on arts and politics [Construcciones precarias. Respuesta a Jacques Rancière sobre arte y política]. En *A precarious existence*. Open. Recuperado de <https://goo.gl/Vbwpqd>
- Bourriaud, N. (2009). *Estética relacional* (Traducción de Beceyro, C. y Delgado, S.). Córdoba, Argentina: Adriana Hidalgo editora. (Obra original publicada en francés en 1998).
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante* (Traducción de Guillemont, M.). Córdoba, Argentina: Adriana Hidalgo editora. (Obra original publicada en francés en 1998).
- Broughton, A.; Green, M.; Rickard, C.; Swift, S.; Eichhorst, W.; Tobsch, V.; Valsamis, D. y Tros, F. (2016). *Precarious employment in Europe: patterns, trends and policy estrategias* [Empleo precario en Europa: patrones, tendencias y estrategia políticas. Union Europea: Directorate General for Internal Policies. Policy Department A: Economic and Scientific Policy.
- Butler, J. (2004). *Precarious life: the powers of mourning and violence* [Vida precaria: el poder del duelo y la violencia]. Londres, Reino Unido y Brooklyn (NY), E.E.U.U.: Verso.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable? [Marcos de Guerra: ¿Cuándo es la vida motivo de aflicción?]*. Londres, Reino Unido y Brooklyn (NY), E.E.U.U.: Verso.
- Candela, G., & Castellani, M. (2000). L'economia e l'arte [La economía y el arte]. *Economia Politica*, 17(3), pp. 375-392.
- Castells, M. (2010). *The rise of the network society. The information age: economy, society and culture, vol. 1* [El crecimiento de la sociedad en red. La edad de la información: economía, sociedad y cultura]. Oxford, Reino Unido: Willey-Blackwell Publishers. (Obra original publicada en el año 1996).

- Chapuis, Y. (2006). Los muros y los jóvenes. Prefacio a Thomas Hirschhorn – Musée Précaire Albinet. *Noticias del Icom*, (29), 1. Extraído de <https://goo.gl/7JH21g>
- Coromines, J. (2008). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, España: Gredos. (1ª ed. 1961).
- Danieri, A. (2002). *Marina Abramović*. Milan, Italia: Charta.
- Davis, D. y Butler-Kisner, L. (1999). Arts-based representation in qualitative research: collage as a contextualizing analytic strategy [Representación basada en el arte en investigación cualitativa: el collage como estrategia analítica de contextualización]. Artículo presentado en la *Annual Meeting of the American Educational Research association*, Montreal Quebec, Canada.
- Dezeuze, A. (2006). Thriving on adversity: the art of precariousness [Prosperar en la adversidad: el arte de la precariedad]. En *Naked cities: struggle in the global slums*. Mute, 2, (3). Recuperado de <https://goo.gl/vWpCPR>
- Dezeuze, A. (2017). *Almost nothing. Observations on precarious practices in contemporary art [Casi nada. Observaciones de prácticas precarias en arte contemporáneo]*. Manchester, Reino Unido: Manchester University Press.
- Dostaler, G. (2010). Keynes, art and Aesthetics [Keynes, arte y estética]. En Dimand, R.; Mundell, R. y Vercelli, A. (Eds.), *Keynes's general theory after seventy years* (pp. 101-119). Reino Unido: Palgrave Macmillan.
- Duarte, T. A. y Jiménez, R. E. (2007). Aproximación a la teoría del bienestar. *Scientia Et Technica*, 5(37), pp. 305-310.
- Duell, N. (2004). Defining and assessing precarious employment in Europe: a review of main studies and surveys [Definiendo y evaluando el empleo precario en Europa: una revisión de los principales estudios y encuestas]. Munich, Alemania: ESOPÉ Project, Economix Research and Consulting. Recuperado de <https://goo.gl/VjA52u>
- Elizondo Martínez, J.O. (2009). El individuo ante el tiempo atemporal. *Argumentos* (22), 60, pp. 91-90.
- Erić, Z., y Vuković, S. (Eds.) (2016). Precarious labour in the field of art [Trabajo precario en el campo del arte]. *On-Curating.Org*, (Issue 16/13). Recuperado de <https://goo.gl/Jr44Rz>

- Eurostat (2016). *Culture statistics 2016*, Luxembourg: Publications Office of the European Unión. Recuperado de <https://goo.gl/F87pfR>
- Federici, S. (2013). *Revolución en punto cero: Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Filer, R. K. (1986). The ‘starving artist’--myth or reality? Earnings of artists in the United States [El artista hambriento—¿mito o realidad? Ingresos de los artistas de los Estados Unidos]. *Journal of Political Economy*, 94(1), 56-75.
- Foster, H. (2011). Towards a grammar of emergency. *New Left Review*, 68, pp. 105-118.
- Foucault, M.; Ewald, F.; Lagrange, J. y Defert, D. (1994). *Dits et écrits, 1954-1988 [Dichos y escritos, 1954-1988]*, París, Francia: Gallimard.
- Frank, R. (1992). *Microeconomía y conducta*. Madrid, España: McGraw-Hill. (Obra original publicada en el año 1991).
- Frank, R. H. y Cook, P.J. (1995). *The winner-take-all society [La sociedad del ganador se lo lleva todo]*. Londres, Reino Unido: Penguin books.
- Fraser, A. (2011). L’1%, c’est moi [El 1% soy yo]. En *The collectors, Texte zur Kunst*, 83, pp. 114-127.
- Fraser, A. (20). De la crítica institucional a la institución de la crítica (Traducción Medina, C.). México: Siglo XXI.
- Friedman, M. y Kuznets, S. (1945). Income from independent professional practice [Ingresos de las prácticas profesionales independientes]. *National Bureau of Economic Research*, pp. xxxiii, 599.
- Fullerton, D. (1991). On justification for public support of the arts [Sobre la justificación del apoyo público a las artes]. *Journal of Cultural Economics* (15) 2, pp. 67-82.
- Gago, V. (2008) Capitalismo y subjetividades. En *¿Quién es y cómo piensa Bifo?*. Lavaca. Recuperado de <https://goo.gl/ZGdHQv>
- García Díaz, L. (2017). Precarious and (self)organized: an action framework for counter-hegemonic labour organization [Precario y (auto)organizado: un marco de acción para la organización laboral contra-hegemónica]. *Culture Commons Quest Office*. Recuperado de <https://goo.gl/yxfjm8>

- Gingeras, A. (2004) Interview with Thomas Hirschhorn [Entrevista con Thomas Hirschhorn]. En *Thomas Hirschhorn*, Buchloh, B. H. D.; Gingeras, A. M.; Basualdo, C. y Hirschhorn, T., Londres, Reino Unido y Nueva York, E.E.U.U.: Phaidon.
- Grampp, W. (1989). *Pricing the priceless: Art, artists and economics [Poner un precio a lo que no tiene precio: el arte, los artistas y la economía]*, Nueva York, E.E.U.U.: Basic Books.
- Galbraith, J. K. (1958). *The affluent society [La sociedad opulenta]*. Nueva York. E.E.U.U.: New American Library.
- Gill, R., & Pratt, A. (2008). In the social factory? immaterial labour, precariousness and cultural work [¿En la fábrica social? Trabajo inmaterial, precariedad y trabajo cultural]. *Theory, Culture & Society*, 25(7-8), pp. 1-30.
- Ginsburgh, V. A. (2012). The economics of art and culture [La economía del arte y la cultura]. Version revisada y ampliada por el autor de su artículo publicado en 2001 en la *International Encyclopedia of the Social and Behavioural Sciences*, Smelser, M. y Baltes, P. (Eds.), Amsterdam: Elsevier. Recuperado de <https://goo.gl/bHzWGp>
- Ginsburgh, V. A. y Thorsby D. (Eds.) (2006). *Handbook of the economics of art and culture*, Amsterdam: Elsevier.
- Given, L.M. (Ed.) (2008) The SAGE encyclopedia of qualitative research methods. Vol. 2 [La enciclopedia SAGE de métodos de investigación cualitativa]. Thousands Oaks (CA), E.E.U.U.: SAGE.
- Gleick, J. (1999). *Faster: The Acceleration of Just About Everything*, Nueva York, E.E.U.U.: Pantheon.
- Goodwin, C.D. (2009). Economics Meets Esthetics in the Bloomsbury Group [La economía se encuentra con la estética en el Círculo Bloomsbury]. En Amariglio, J.; Childers, J. W. y Cullenberg, S. E. (Eds.), *Sublime economy: On the intersection of art and economics* pp. 237-151. Oxon, Reino Unido: Routledge.
- Grammatikopoulou, C., (2008). Inhaling theory, exhaling art: from Antonin Artaud's word to Marina Abramović action. *Interactive*, 3. Recuperado de <https://goo.gl/M6Xp5G>
- Guasch, A. M., (1985). *Arte e ideología en el País Vasco: 1940 -1980*. Madrid, España: Ediciones Akal.
- Guggenheim Bilbao Museum (2017). Public announcement of a bid for the contract of a service of the reposition and maintenance of the

artwork Puppy [Anuncio público de un concurso para el contrato de un servicio de reposición y mantenimiento de la obra de arte Puppy]. Recuperado de <https://goo.gl/8Qi5a5>

- Handcock, M.S. & Morris, M (1999) *Relative distribution methods in the social sciences [Métodos de distribución relativa en ciencias sociales]*. New York, E.E.U.U.: Springer.
- Harding, S. (1996). Science is “good to think with”: thinking science, thinking society [La ciencia es buena para pensar: pensar la ciencia, pensar la sociedad. *Social text* 46/47, 14(1/2), pp. 15-26.
- Harvey, D. (1990) *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Reino Unido: Blackwell.
- Heilbrun, J. (2011), Baumol’s cost disease [La enfermedad de los costs de Baumol]. En Towse, R. (ed.), *A handbook of cultural economics*, pp. 91 – 101. Cheltenham, Reino Unido y Northampton (MA), E.E.U.U.: Edward Elgar Publishing.
- Hirschhorn, T. y Chapuis, Y. (2005). *Musée précaire Albinet*. Paris, Francia: Éd. Xavier Barral.
- Horkheimer, M. y Adorno T. W. (1998). *Dialectica de la ilustración*. 3ª edición (Traducción de Sánchez, J.J.). Madrid, España: Editorial Trotta. (Obra original publicada en el año 1944).
- Instituto Nacional de Estadística (2016). Encuesta de estructura salarial 2014 (EES-14). Recuperado de <http://www.ine.es/prensa/np996.pdf>
- Joy, A. y Sherry, J. F. (2003). Speaking of art as embodied imagination: A multisensory approach to understanding aesthetic experience [Hablar de arte como una imaginación encarnada: una aproximación multisensorial para entender la experiencia estética]. *Journal of Consumer Research*, 30 (2), pp. 259-282.
- Kalleberg, A. L. (2009). Precarious work, insecure workers: Employment relations in transition [Trabajo precario, trabajadores inseguros: relaciones de empleo en transición. *American Sociological Review*, 74 (1), pp. 1-22.
- Kalleberg, A. L. (2011). *Good jobs, bad jobs: The rise of polarized and precarious employment in the United States, 1970s to 2000s [Trabajos Buenos, trabajos malos: el aumento del empleo polarizado y precario en los Estados Unidos]*. Nueva York, E.E.U.U.: Russel Sage Foundation.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: community and communication in modern art [Piezas de conversación: comunidad y comunicación en el arte moderno]*. Berkeley y Los Angeles

- (CA), E.E.U.U. y London, Reino Unido: University of California Press.
- Kincheloe, J. L. (2001). Describing the bricolage: conceptualizing a new rigor in qualitative research [Describir el bricolaje: conceptualizando un nuevo rigor en investigación cualitativa]. *Qualitative Inquiry*, vol. 7, (6), pp. 679-692.
- Laffont, J. (1989). Externalities. En Eatwell, J.; Milgate, M. y Newman, P. (Eds.) *Allocation, information and markets*, pp. 112-116, Palgrave MacMillan.
- Lazzarato, M. (2006). Immaterial Labour [Trabajo inmaterial]. En Virno, P. y Hardt, M. (Eds.) *Radical thought in Italy: a potential politics*, pp. 133-147.
- Lazzarato, M. y Negri, A. (2001). *Trabajo inmaterial: formas de vida y producción de subjetividad*. Rio de Janeiro, Brasil: DP&A editora. (Compilación de artículos de los autores cuyas versiones originales fueron publicadas en italiano en el año 1991).
- Lorey, I. (2006). Gubernamentalidad y precarización de sí: sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. (Traducción de Expósito, M., revisada por Barriendos, J). En *EICP*, Recuperado de <https://goo.gl/L2pRKK>
- Marín García, T. (2017). Frente a la precariedad laboral en las artes. Situación y tentativas colectivas (en el Estado español). En Aliaga, J.V. y Navarrete, C. (Eds.) *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, pp. 67-90). Madrid, España: Tierradenadie ediciones.
- Marín Viadiel, R. (2008). La investigación en Bellas Artes y las metodologías artísticas de investigación. En de la Iglesia y Gonzalez de Peredo, J.F.; Rodriguez Caeiro, M. y Fuentes Cid, S. (Eds.), *Notas para una investigación artística*, Vigo, España: Servicio de Publicaciones Universidad de Vigo.
- Martínez E.E. (1993). Diccionario básico VOX: latín – español / español – latín. Barcelona, España: Spes.
- Martínez López, J. (2016). Economía y precariedad. En *III Jornada Multidisciplinar Arte y Precariedad UPV/EHU*: pendiente de publicar (Incluido en anexo I).
- McNiff, S. (1998). *Art-based research [Investigación basada en el arte]*. Londres, Reino Unido: Jessica Kingsley Publishers.

- Mills, T. (2015). Watch Chris Burden get shot for the sake of art (1971) [Mira a Chris Burden recibir un disparo por amor al arte]. *Open Culture* Extraído de <https://goo.gl/ugHRCt>
- Neilson, B. y Rositer, N. (2005). From precarity to precariousness and back again: labour, life and stable networks [Desde la precariedad política a la ontológica y vuelta otra vez: trabajo, vida y redes estables]. En *The Fiberculture Journal* (5), 22.
- Olsthoorn, M. (2014). Measuring precarious employment: a proposal for two indicators of precarious employment based on set-theory and tested with Dutch labour market data [Midiendo el empleo precario: una propuesta de dos indicadores de empleo precario basada en teorías y comprobada con datos del mercado laboral holandés]. En *Social Indicators Research*, 119 (1) pp. 424-441.
- Ortega, A. (2013). *Demagogia y propaganda en arte según Antonio Ortega*. Biel Books.
- Oudenampsen, M y Sullivan, G. (2014). Precarity and N/european identity: an interview with Alex Foti (Chainworkers) [Precariedad e identidad N/europea: una entrevista con Alex Foti (Chainworkers)]. En *People, places, neighbors & things*. Recuperado de <https://goo.gl/utZAip>
- Papadopoulos, D.; Stephenson, N. y Tsianos, V. (2008). *Escape routes: control and subversión in the 21st century [Rutas de escape: control y subversión en el siglo XXI]* Londres, Reino Unido y Ann Arbor (MI), E.E.U.U.:Pluto press.
- Pellanda, A. (2011) Public demand for contemporary (visual) art between production and fruition: Analytical considerations and empirical evidences [Demanda pública de arte (visual) contemporáneo entre la producción y la fruición: consideraciones analíticas y evidencias empíricas]. En Belussi, F. y Staber, U. (eds.), *Managing networks of creativity*, Nueva York, E.E.U.U. y Oxon, Reino Unido: Routledge.
- Pérez, M. & López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España (estudio y análisis)*. Madrid: Fundación Antonio Nebrija.
- Ponsford, M., (2016). Award-winning architect builds ‘half houses’, says slums should inspire [Premiado arquitecto constructor de ‘medias casas’, dice que las chabolas deberían inspirar. *Reuters*. Recuperado de <https://goo.gl/dai2Mh>
- Robbins, L. (1944). *Ensayo sobre la naturaleza y significación de la ciencia económica (Traducción Cosío Villegas, D.)*. México:

- Fondo de Cultura Económica (Obra original publicada en el año 1932).
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/>
- Roberts, E.A. y Pastor, B. (2005). *Diccionario Etimológico Indoeuropeo de la Lengua Española*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Rodgers, G. y Rodgers, J. (Eds.) (1989). *Precarious Jobs in labour market regulation: the growth of atypical employment in western Europe [Trabajo precario en la regulación del mercado laboral: el crecimiento del empleo atípico en Europa occidental]*. Geneva, Suiza: International Labour Organisation (International Institute for Labour Studies).
- Rosen, S. (1981). The economics of superstars. *The American Economic Review*, 71, (5), pp. 845-858.
- Rosen, S. (1996). Book review: the winner-take-all-society. *Journal of Economic Literature*, 34, pp. 133–136.
- Ruiz, N. (2013). *La obra de arte como objeto de intercambio: Procesos y estructuras del mercado del arte*. Ciudad de Guatemala, Guatemala: El libro visor. Ediciones alternativas del Centro Cultural de España en Guatemala.
- Simpson, V. (2017). Thomas Hirschhorn: the Gramsci monument, like all monuments, is made for eternity [Thomas Hirschhorn: el monumento a Gramsci, como todos los monumentos, está hecho para la eternidad]. *Studio International*, Recuperado de: <https://goo.gl/hl32cx>
- Smith, A. (2011). *La riqueza de las naciones (Traducción de Rodríguez Braun, C.)*. Madrid, España: Alianza Editorial. (Obra original publicada en el año 1776).
- Standing, G. (2011). *The precariat: the new dangerous class [El precariado: la nueva clase peligrosa]* Londres, Reino Unido y Nueva York (NY), E.E.U.U.: Bloomsbury academic.
- Sussman, A. L. (2017). Can only rich kids afford to work in the art world? [¿Pueden solo los niños ricos permitirse un trabajo en el mundo del arte?]. *Artsy*, Recuperado de <https://goo.gl/Ci722o>
- Throsby, D. (1994). A work-preference model of artist behavior [Un modelo de preferencia laboral en el comportamiento de los artistas]. *Cultural economics and cultural policies*, pp. 69-80. Springer.

- Throsby, D. (2010). Economic Analysis of Artists' Behaviour: Some Current Issues. *Revue d'économie politique*, 120, pp. 47-56.
- Tsianos, V. y Papadopoulos, D. (2006). Precariedad: un viaje salvaje al corazón del capitalismo corporeizado (Traducción de Mèlich Bolet, G., revisada por Barriendos, J.) en *Maquinas y subjetivación*, Transversal, 11. Recuperado de <https://goo.gl/opGE6Y>
- Towse, R. (2011). *A handbook of cultural economics [Un manual de economía de la cultura]*. Cheltenham, Reino Unido y Northampton (MA), E.E.U.U.: Edward Elgar Publishing.
- Varian, H. R. (1992). *Análisis microeconómico*. Barcelona, España: Antoni Bosch Editor. (Obra original publicada en el año 1978).
- Vaughan, K. (2004). Pieced together: Collage as an artist's method for interdisciplinary research [Construir algo: el collage como metodo artistico para la investigación interdisciplinar]. *International Journal of Qualitative Methods* 4 (1), artículo 3.
- Victoria, G. A. (2010). Recortando para producir sentido: el collage como recurso expresivo. Recuperado de <https://goo.gl/keiChF>
- Ward, F. (2012). *No innocent bystanders: performance art and audience [No hay espectador inocente: arte performativo y público]*, Lebanon (NH), E.E.U.U.: University Press of New England.
- Wuggenig, U., Raunig, G., y Ray, G. (Eds.) (2011). *Critique of creativity: Precarity, subjectivity and resistance in the 'creative industries'* Londres, Reino Unido: MayFlyBooks.
- Zec, M. (2013), Marina Abramović on Rhythm 0 (1974). [Archivo de video del Marina Abramović Institute]. Recuperado de <https://vimeo.com/71952791>.
- Zorloni, A. (2013). *The economics of contemporary art: markets, strategies and stardom [La economía del arte contemporáneo: mercados, estrategias y estrellato]*. Berlín y Heidelberg, Alemania: Springer-Verlag.

Anexos

Anexo I. Introducción e información general

En esta primera parte de la tesis, incluyo cinco apartados. En el primero de ellos, presento las motivaciones personales y profesionales, que me llevan a iniciar las labores de investigación, para elaborar esta tesis. El objeto de estudio es someramente definido en el segundo apartado. También planteo, en este mismo apartado, algunas de las limitaciones de su tratamiento en esta tesis.

En el tercer apartado, expongo una detallada redacción, en la que combino información acerca del estado de la cuestión, el marco teórico y la estructura de la tesis. Basándome en los contenidos desarrollados en el apartado anterior, en el cuarto apartado de esta primera parte de la tesis, planteo una serie de hipótesis, generales y particulares, así como de preguntas de investigación. También introduzco los principales objetivos propuestos.

Finalmente, en el quinto y último apartado, presento la metodología general de la tesis y las particulares de cada una de las partes que la componen.

AI.1 Motivaciones

Anteriormente, he expresado mi agradecimiento por la concesión de una beca de formación pre-doctoral, en febrero de 2013, para elaborar el proyecto de tesis doctoral, presentado a las convocatorias anuales del Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU. Comienzo a elaborar dicho proyecto, tratando de dar cierta continuidad al trabajo de fin del *Máster en Investigación y Creación en Arte*, que finalizo y presento en esta misma universidad, en 2012. Sin embargo, esta tesis que presento ahora no se corresponde con ese proyecto inicial.

Para aclarar los motivos que me llevan a abandonar este proyecto y plantear las labores de investigación de uno nuevo, que finalmente da como resultado esta tesis, me voy a referir en primer lugar al *Taller de iniciación a la actividad investigadora*, organizado por la Unidad de Cienciometría de los Servicios Generales de Investigación (SGIker) de la UPV/EHU, al que asisto en julio de 2014.

Es durante este taller cuando aprendo que, a nivel académico, existe un valor diferencial normativamente atribuible – al menos en esta universidad – a aquellas tesis elaboradas en el contexto de un equipo de investigación, con respecto a aquellas realizadas en solitario. Sin embargo, hasta entonces tengo la convicción de que la elaboración de una tesis es simple, única y básicamente un trabajo individual y autónomo, bajo la supervisión de un/a tutor/a y un/a director/a.

A partir de la asistencia a dicho taller, entiendo también que es prácticamente imprescindible pertenecer a un equipo de investigación para, una vez doctorado, poder continuar realizando labores de

investigación en esta institución. También descubro la importancia que tiene conseguir proyección e impacto de las ideas expresadas en una tesis, y que esto es algo más factible, si esta forma parte de un contexto más amplio, como es un proyecto de investigación. Máxime si este proyecto consigue apoyo institucional y es financiado pública y/o privadamente.

Me planteo, entonces, la búsqueda de un entorno de investigación en el que desarrollar la tesis doctoral propuesta. Consecuentemente, comunico a la Dra. Inmaculada Jiménez Huertas, tutora y directora de la tesis inicial, mi intención de tratar de incorporar este trabajo en un contexto más amplio. Solicito y obtengo su asistencia y colaboración en esta tentativa pero, a pesar de los esfuerzos que realizamos para conseguirlo, no fue posible por múltiples motivos, que omito para no alargar esta exposición innecesariamente.

Sin embargo, nos planteamos una estrategia alternativa y, paralelamente y sin abandonar el proyecto de tesis inicial, decidimos crear un equipo de investigación nosotros mismos. Tras valorar las posibilidades, decidimos contactar con la Dra. Concepción Elorza Ibáñez de Gauna que, tras no poco debate, acepta el desafío. Finalmente, entre los tres decidimos definir un tema de estudio y examinar las condiciones de participación de diversas convocatorias oficiales de apoyo a la investigación.

Planteamos varios asuntos a tratar, entre los cuales, el de la precariedad laboral de los artistas concentra rápidamente nuestro interés, ya que valoramos muy pertinente tratar un concepto – la precariedad –

dilatada y multidisciplinariamente tratado y con un hondo anclaje en el sistema del arte, desde el cual detectamos la pertinencia de realizar un tratamiento a fondo. De este modo, surge el equipo Prekariart.

Desde el inicio de nuestras conversaciones, en septiembre de 2014, consideramos imprescindible convocar a otros académicos, estudiantes y artistas interesados en formar parte de este equipo. Y también tenemos claro que las demás personas que formaran parte del equipo, no deberían proceder exclusivamente del campo del arte, ya que entendemos que el estudio ha de ser tratado de manera transversal, desde distintas disciplinas académicas.

Desde entonces, vamos modificando, ampliando y consolidando un equipo multidisciplinar y un proyecto; el *Estudio multidisciplinar de la condición precaria del arte y los artistas contemporáneos*. Tras varias tentativas desestimadas, a principios de 2017, nuestro proyecto obtiene el apoyo y la financiación del Programa Estatal de I+D+i orientada a los Retos de la Sociedad, del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España, para desarrollar las labores de investigación propuestas y así alcanzar los objetivos programados.

Es también, a partir de entonces, cuando comienzo a plantearme la conveniencia de incluir, al menos, un ligero giro temático hacia el asunto del proyecto de investigación, en la tesis inicial en la que me encontraba aun trabajando. Sin embargo, este giro fue cobrando cada vez mayor presencia y acaba convirtiéndose, eventualmente, en un proyecto con una nueva temática, completamente dedicada al mismo objeto de estudio del proyecto de investigación. Esta modificación cuenta con la aprobación

tanto de la directora de la tesis inicial, como de la actual directora de esta tesis, que presento ahora como resultado de este complejo proceso.

Esta decisión resultaba pertinente por varias razones. Por una parte, aunque abandoné la realización de la tesis inicial, tras varios años de trabajo, me motivó el reto de recoger toda la documentación referenciada para el proyecto de investigación hasta entonces y plantear la elaboración de la tesis que presento ahora, en el contexto del equipo de investigación Prekariart.

Por otro lado, tras todo este costoso proceso de creación y mantenimiento de esta estructura mínima de investigación, no espero una continuidad asegurada. Sin embargo, sí pienso que ofrece un apoyo eventual, aunque esencial, de cara a una trayectoria profesional como investigador de manera más o menos inmediata, tras la lectura de esta tesis doctoral. Así como también considero más probable conseguir un mayor impacto de la misma. O por lo menos superior, espero, que si hubiese continuado la tesis inicial en solitario.

En otro orden de cosas, a medida que he ido profundizando en el concepto de precariedad – en los rasgos que definen su presencia en el mercado laboral general y en el sistema del arte – reconozco estas características, tanto en mis variadas experiencias profesionales como en algunas de las prácticas artísticas, que realizo en los últimos años.

A través de estas últimas, planteo cuestiones que se encuentran ahora con el asunto de esta tesis. Anteriormente, durante el periodo en el que elaboraba el primer proyecto de tesis, las planteo de manera menos consciente y, más recientemente, de modo deliberado.

Finalmente, aunque la elaboración de este estudio está motivada por una experiencia personal, entiendo que esta puede ser compartida con otros muchos artistas, que también experimentan (con) la problemática tratada en esta tesis. Esta convicción representa, por sí misma, una gran motivación para llevar a cabo este trabajo de investigación que, una vez presentado, queda disponible para debates posteriores.

AI.2 Objeto de estudio

La precariedad es el tema principal que permea las distintas partes de esta tesis. Aunque no es una condición que afecte exclusivamente al arte y los artistas contemporáneos, es una característica distintiva que está presente en el sistema del arte en su conjunto, de manera persistente. No obstante, quiero puntualizar que, dada la amplitud del tema, he decidido centrar las labores de investigación de manera más específica en aspectos relacionados fundamentalmente con dos cuestiones: la presencia de la precariedad en el mercado laboral de los artistas y su incidencia en la práctica artística.

Soy consciente de que incluso esta delimitación temática puede resultar insuficiente, teniendo en cuenta la proliferación de estudios teóricos y trabajos prácticos en torno a esta problemática, que se viene produciendo en los últimos tiempos. El potencial tratamiento del asunto propuesto no se agota con las labores de investigación, que llevo a cabo en esta tesis. Sin embargo, considero que, dadas las dimensiones del objeto de estudio, el esfuerzo realizado tiene como resultado una primera aproximación exhaustiva e ineludible a los elementos esenciales, que

definen el objeto de estudio.

AI.3 Estado de la cuestión, marco teórico, objetivos generales y estructura

Como anticipo en el resumen, la presente tesis consta de **seis partes** diferenciadas, aunque dependientes entre sí y que, a su vez, pueden estar divididas en **apartados, secciones y subsecciones**. La **primera parte** es la presente introducción. En la **segunda parte**, recopiló información mediante la investigación en textos teóricos, relacionados con el concepto de precariedad y sus conexiones con el mercado laboral general y el de la cultura y el arte, más en particular.

Esta información acerca de la definición del concepto de precariedad – su origen, su carácter polisémico, su evolución y su relación con el mercado laboral – la sistematizo en **tres apartados**, en función de varios conceptos, derivados del análisis semántico del término precariedad. Algunos de estos apartados se despliegan, a su vez, en varias secciones.

En un **primer apartado**, tomo como referencias principales varios diccionarios, etimológicos y de la lengua latina, para definir el origen del término precariedad. En este apartado, además, cuento con la argumentación de Teresa Marín García (2017), artista, docente e investigadora de la Facultad de Bellas Artes de Altea, quien se apoya en el trabajo del historiador Marc Bloch (1968), para reflexionar acerca de la relación entre los antecedentes de la precariedad, con los modelos de producción y organización social actuales.

A continuación, en el **segundo apartado** me sirvo de los textos de

la filósofa posestructuralista estadounidense Judith Butler (2009), para argumentar el carácter polisémico del término. El **tercer apartado**, lo ocupa el estudio de la evolución del concepto, que desarrollo en varias líneas de investigación, que dan cuenta de las diferentes dimensiones semánticas detectadas. Este apartado está compuesto a su vez por **cinco secciones**.

En la **primera sección**, tengo en cuenta las implicaciones ontológicas y políticas del concepto, las cuales desarrollo en lo que respecta a los conceptos de vulnerabilidad, violencia y dependencia, que tienen como referente principal otro texto de Butler (2004). Mientras, en la **segunda sección**, me refiero a la relación de la precariedad con el mercado laboral y su influencia en las formas de organización social, que desarrollo a partir del anteriormente mencionado trabajo de Teresa Marín García. En esta ocasión, la autora se apoya en reflexiones de la teórica política Mariana Barattini (2009) y el sociólogo Santiago Aguiar (2008).

También en esta sección, se presentan los textos de algunos activistas y teóricos, asociados al marxismo autónomo, como Franco (Bifo) Berardi (2003), Silvia Federici (2013), Alex Foti (2004), Maurizio Lazzarato y Antonio Negri (1996, 2001). Además de trabajos de los teóricos culturales y sociales australianos Brett Neilson and Ned Rossiter (2005), de la analista de mercados laborales alemana Nicola Duell (2004) y del economista laboral británico Guy Standing (2011).

Estas dos diferenciadas líneas de investigación encuentran su convergencia en la **tercera sección**, al asociarlas al concepto de violencia simbólica y la teoría de los campos, ambos desarrollados por el

sociólogo estructuralista Pierre Bourdieu (1992, 1997), para observar cómo se expresan particularmente en el campo del arte.

Esta convergencia da lugar, en la **cuarta sección**, a la consideración de los conceptos de autonomía y sociabilidad, lo que me hace retomar los textos de Berardi, Butler y Marín García, quien se apoya a su vez en un artículo de la teórica política alemana Isabell Lorey (2008).

Otra línea de investigación, que se suma a las anteriores en la **quinta sección** – y última de este tercer apartado de la segunda parte de la tesis – apela a la relación del concepto de precariedad con la temporalidad, que desarrollo en tres subsecciones. La primera de ellas, se refiere a la importancia que esta relación adquiere, en el trabajo teórico y artístico de Thomas Hirschhorn (2005). La argumentación principal parte de la distinción entre los términos precario, entendido como un derecho temporal, y efímero, que designa aquello que tiene una duración atribuible al orden natural.

Desde esta distinción, planteo el dilema de la precariedad que actúa simultáneamente tanto como un derecho como una forma de explotación. Para ello, además de partir de las consideraciones de algunos de los marxistas autónomos mencionados anteriormente, me refiero al trabajo de Papadopoulos, Stephenson y Tsianos (2008) y del sociólogo y economista Manuel Castells (1996).

Por último, Neilson y Rossiter (2005) me dan a pie a introducir la posibilidad de estudiar la precariedad, como objeto empírico de pensamiento y práctica, objetivo principal de las partes tercera cuarta y

quinta de esta tesis y que presento a continuación.

En la **tercera parte** de la tesis, analizo varios estudios que ofrecen visiones divergentes en cuanto a la percepción de la precariedad, que afecta al mercado laboral general y, más particularmente, al del arte y la cultura. Estos contenidos están distribuidos en **dos apartados**.

En el **primer apartado**, presento el informe Culture Statistics 2016, elaborado por la Oficina Europea de Estadística (Eurostat). A partir de este informe, analizo la metodología empleada en este estudio, para evaluar la actividad cultural en la UE. Los datos obtenidos a través de esta metodología ponen de manifiesto, que la actividad profesional de una mayoría de artistas y escritores europeos, puede estar sujeta a una autopercebida situación de precariedad.

Por otro lado, en el **segundo apartado** introduzco **tres secciones**, en las que se incluyen diversos estudios, que ofrecen evidencia empírica de la situación de precariedad real, tanto en el mercado laboral general como entre los profesionales del arte y la cultura. En la **primera sección**, me refiero inicialmente a los trabajos de Gerry y Janine Rodgers (1989) y Martin Olsthoorn (2014), que caracterizan los rasgos distintivos del trabajo precario en el mercado laboral general.

El trabajo de este último autor es uno de los puntos de partida, a partir de los cuales se elabora, en 2016, el informe *Empleo precario en Europa: modelos, tendencias y estrategias políticas*, a petición del Comité de Empleo y Asuntos Sociales de la UE. Este informe coincide en algunos aspectos con el estudio de Nicola Duell (2004), que define y evalúa el empleo precario en Europa, a través de la revisión de

relevantes estudios y encuestas.

Las secciones segunda y tercera de este segundo apartado, están centradas específicamente en la precariedad que afecta a la economía y el mercado laboral del arte y la cultura. En la **segunda sección**, dedicada a la economía del arte, distingo varios conceptos clave, a medida que hago un recorrido histórico, de la evolución de las relaciones de la teoría económica, con el sistema del arte, que despliego en cuatro subsecciones.

Este recorrido histórico comienza de la mano de Nacho Ruiz (2013), que elabora un exhaustivo análisis de los procesos y la estructura del mercado del arte. Además, cuento con las contribuciones de Jabier Martínez (Anexo 1) y Alessia Zorloni (2013), quienes coinciden en señalar al economista Adam Smith (1776), como el precursor del paradigma económico clásico o marginalista, corriente de pensamiento económico que, hoy en día, se puede considerar como principal dentro de la ciencia económica general.

He de subrayar, además, que el problema central del análisis económico convencional consiste en, cómo abordar de manera eficiente la producción y gestión de unos recursos escasos, que tienen usos alternativos y en la consideración del individuo como un ser con conducta racional, en el sentido de consistente y maximizadora, como defiende Lionel Robbins (1932).

Así, según señala Gilles Dostaler (2010), el economista británico John Maynard Keynes, junto con el denominado Círculo Bloomsbury, plantean un sistema ideal del mercado del arte, marcado por las

directrices de una élite, que determina el valor de la vida imaginativa, ya a principios de la segunda década del siglo XX. Se trata de un mercado idealizado, que contempla las características básicas de un mercado de competencia perfecta, que describo empleando las aportaciones de los expertos en teoría económica Robert Frank (1992) y Hal R. Varian (1992).

A pesar del valor conceptual de este modelo de mercado ideal, en los mercados reales, y particularmente en el del arte, se producen fallos de mercado e ineficiencias que, también según Dostaler, ya anticipa el artista Robert Fry en 1909, miembro también del Circulo Bloomsbury.

Sin embargo, son John Kenneth Galbraith (1958), Don Fullerton (1991) y Victor A. Grinsburg (2012), quienes definen los principales fallos del mercado del arte y señalan las consecuencias que estos fallos provocan. Una de estas consecuencias es la intervención del estado en la economía, para promover el arte, analizada por William Baumol y William Bowen (1966) y Mark Blaug (1976), y que es cuestionada por William D. Grampp (1989) y, más recientemente, por Hans Abbing (2002).

No es, sin embargo, hasta la década de los noventa, cuando la economía del arte pasa a ser un objeto de estudio específico, más que un interés abstracto. A partir de este momento, y con la transformación del arte por los acontecimientos introducidos por la sociedad capitalista, se establece una categorización de los temas y enfoques de investigación, que cubren la economía del arte, como propone Zorloni (2013).

Esta concepción utilitarista del arte, que trata de realizar un

análisis descriptivo (técnico-científico) de una realidad esquivada, según Antonio Ortega (2013) es, asimismo, un acercamiento estructural y también ético, hacia lo que Abbing (2002) y Beech (2015) califican como la economía excepcional del arte.

Estos últimos autores destacan que esta se mueve, generalmente, en la economía del don y que su impacto requiere un enfoque multidisciplinar, que se pone en evidencia al relacionar el concepto de precariedad, con el arte y la economía. Esta sección finaliza con la reflexión de Ginsburg (2012) y Ruth Towse (2003), que apuntan hacia la pertinencia de desarrollar nuevos tipos de teorías económicas o la adopción de nuevos conceptos, como es el caso de la economía de la precariedad, del que se ocupa esta tesis.

A continuación, dentro de esta sección de economía y precariedad, presento varios estudios, que debaten el denominado fenómeno de las superestrellas. Son Sherwin Rosen (1981) y Moshe Adler (1985), quienes sientan las bases, de la que es una de las principales teorías acerca de la desigual distribución económica, que se da entre los profesionales de las artes. Ambos desarrollan distintas argumentaciones, para sostener sus teorías; mientras Rosen se basa en el talento de los artistas, Adler lo hace en la necesidad que tienen los consumidores, en concentrar su atención solamente en algunos de ellos.

En todo caso, es también en la década de los ochenta, cuando Randall K. Filler (1986) concluye, que la idea del artista ‘muerto de hambre’ es un mito, demostrándolo a través del análisis de los datos del censo de los Estados Unidos. Por su parte, Neil Alper and Gregory

Wassal (1992) discuten que, aunque los artistas no son pobres, si sufren cierta penalización en sus ingresos, que aparece enmascarada en el censo.

En este mismo sentido, David Thorsby (1994) presenta un trabajo en el que plantea, que el comportamiento de algunos profesionales, entre ellos los artistas, no se ajusta al modelo al uso, mostrando una preferencia hacia su trabajo, a pesar de los bajos ingresos derivados del mismo.

Tal sugerencia ya es anticipada por Milton Friedman y Simon Kuznets (1945) quienes, tras analizar los ingresos de profesionales independientes, afirman que estos obtienen satisfacción, no solo por los ingresos obtenidos sino, especialmente, por el proceso de trabajo en sí mismo, contradiciendo así la teoría de la oferta y demanda laboral convencional.

Por su parte, Robert H. Frank y Phillip J. Cook (1995) presentan su teoría de los ‘winner-take-all markets’ o mercados en los que el ganador se lo lleva todo, por la cual definen campos de actividad profesional, entre ellos el del arte, en el que las personas involucradas compiten por enormes recompensas económicas.

Afirman que este tipo de mercado es ineficiente y altamente desequilibrado e injusto. Sin embargo, Rosen (1996) replica estas afirmaciones y sugiere que la competencia en estos mercados no crea desigualdad, ya que los profesionales que participan en ellos tienen muy claras, rápidamente, sus posibilidades de éxito económico en los mismos.

En este sentido, Adler (2006) replica, que no es solamente el éxito

económico el que hace que un determinado mercado sea eficiente o no. Sostiene que los artistas obtienen un valor psíquico de la práctica del arte, valor que se pierde cuando los artistas no realizan prácticas artísticas, ya que el mercado está copado por las superestrellas.

Adler concluye su argumentación valorando las posibilidades de compensar este desequilibrio y su conveniencia. Finalmente, en la última de las secciones de este apartado económico, presento algunas propuestas encaminadas a elaborar un marco teórico único de análisis, del trabajo cultural y artístico, así como propuestas de políticas públicas idóneas.

Estas últimas reflexiones proceden, principalmente, del trabajo de la economista de la cultura Françoise Benhamou (2003), que son coherentes con las ideas desarrolladas por Alper and Wassal (2006) y que sugieren, que las cuestiones metodológicas, para el análisis del mercado laboral artístico y cultural son muy numerosas. Es por este motivo, por el que expresan la conveniencia de elaborar una mayor cantidad de estudios empíricos, acerca de este sector de actividad económica.

En la **tercera sección** de este segundo apartado de la tercera parte, pongo el punto de mira en diversos profesionales adscritos al campo del arte y la cultura, que abordan un problema que les afecta de manera directa, y que analizan – y en ocasiones denuncian – a través de reflexiones teóricas, estudios empíricos y propuestas artísticas y culturales. Estos contenidos los distribuyo en otras cuatro subsecciones.

Es así como presento, en primer lugar, el examen que hace Anna Louie Sussman (2017) al desarrollo de la carrera profesional de una

artista, sosteniendo que existe una discriminación de clase implícita en el mundo del arte. Frente a esta situación, planteo seguidamente el trabajo de Rosalind Gill y Andy Pratt (2008).

Estos autores revisan la influencia del análisis de los marxistas autónomos, en torno a la aparición, ascenso y visibilidad del movimiento precario, la autonomía del trabajo inmaterial, el declive del capitalismo contemporáneo y el potencial de los trabajadores para liderar desplazamientos paradigmáticos.

También hacen una revisión de las características que definen el trabajo precario y destacan la influencia, que las condiciones laborales del nuevo precariado creativo ejercen, en la configuración de las relaciones laborales, con respecto al mercado laboral general.

Por otra parte, Ulf Wuggenig, Gerald Raunig y Gene Ray (2011) destacan la proliferación actual, tanto ideológica como material, de las industrias creativas y las formas de resistencia a esta corriente cultural dominante que ya anticiparon Max Horkheimer y Theodor Adorno (1944). Además, Erić y Vuković (2013) afirman, que debido al actual sistema del capitalismo rampante, no solo han cambiado radicalmente las condiciones de trabajo de los artistas, sino que han infectado áreas profesionales contiguas, como el comisariado, que hasta la fecha se habían mantenido bajo el amparo institucional.

Finalizo esta sección, presentando tres trabajos que plantean visones alternativas con respecto al panorama descrito hasta este momento. Por una parte, introduzco el análisis, que Alison Bain y Heather McLean (2013) realizan, de dos organizaciones artísticas

independientes, que representan una resistencia a las principales tendencias neo-liberales de la ciudad creativa y que actúan fuera de los marcos imperantes, en el contexto artístico canadiense.

Por otro lado, introduzco a los artistas Julieta Aranda y Anton Vidokle que, junto con el escritor y editor Brian Kuan Wood (2011) se preguntan, por qué una pléyade de artistas competentes, en todo el mundo, se dedican a una profesión, que ofrece salarios muy bajos o incluso está sujeta a trabajo no remunerado. Afirman que el arte está dotado de un valor extraordinario, que sostiene la concepción del arte como un regalo y que esta idea debe ser refutada.

Por último, Lara García Díaz (2017) trabaja actualmente en su tesis doctoral, en la cual considera el campo del art como un terreno de pruebas de las formas de explotación laboral, que se dan en la actualidad.

A diferencia de las partes segunda y tercera, en la que no defino un contexto geográfico, ni temporal, en la **cuarta parte** de esta tesis me centro en el análisis y comparación de dos casos de estudio empíricos recientes y la elaboración de otros dos, que examinan la actividad económica y profesional de dos colectivos concretos; el del conjunto de los artistas del estado español y el de egresados de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco UPV/EHU.

Para ello, presento **tres apartados**. En el **primer apartado**, llevo a cabo el análisis del estudio de Pérez y López-Aparicio (2017), por una parte, y del equipo investigación INNOCRE2 (2014), por otra, para establecer posteriormente una comparativa entre ambos.

La pertinencia de este análisis radica en que, a pesar de sus diferencias, ambos equipos basan la recogida de datos socioeconómicos para sus respectivos trabajos de investigación, acerca de la actividad formativa y profesional artística, en una encuesta anónima que distribuyen entre artistas y estudiantes de arte, como fuentes primarias de información.

Del análisis comparativo propuesto se desprende, a su vez, la pertinencia de elaborar dos casos de estudio empíricos, elaborado *s ex profeso* para esta tesis, que presento a continuación. Así, El **segundo apartado** de esta cuarta parte de la tesis está relacionado con la promoción de artistas emergentes, por parte de instituciones públicas, en el contexto artístico de Bizkaia, entre los años 2012 y 2016.

En el **tercer apartado** investigo las condiciones laborales del sector profesional del arte, a través de las encuestas que el Instituto Nacional de Estadística (INE) publica de manera periódica. El contenido de estos dos estudios cuenta con la supervisión y la colaboración del Dr. Jabier Martínez López, a quien reitero mi agradecimiento.

Finalmente, la **quinta parte** está dedicada a la localización, la observación y el análisis de ciertas prácticas y estéticas artísticas que, de algún modo, están relacionadas con el objeto de estudio propuesto. Los contenidos de esta parte de la tesis están distribuidos en **cinco apartados**.

En el **primer apartado**, presento un artículo del teórico del arte y la estética francés Nicolas Bourriaud (2009), que elabora en respuesta a ciertas críticas vertidas hacia su *Estética Relacional* (1998), por el

filósofo de la política y la estética Jacques Rancière. Este considera, que la estética relacional, propuesta por Bourriaud, es poco más que un resurgimiento moral en el arte.

Rancière cuestiona el modelo pedagógico para la efectividad del arte y ve, en la mayoría de las obras de arte comprometidas de hoy en día, la validación de un modelo de relaciones entre el arte y la política, que pasaron de moda hace 200 años.

Bourriaud admite, que la efectividad del arte no consiste en transmitir mensaje, sino en la aproximación a un problema formal, compartido por los artistas que se discuten en el ensayo antes mencionado. También considera que Rancière la malinterpreta, al considerarla como disposiciones de arte, que se presentan inmediatamente como relaciones sociales.

Aparentemente, lo que se confronta, dice Bourriaud, es una deformación óptica bastante común entre los filósofos contemporáneos, que no reconocen los conceptos que el arte revela a través de su realidad visual, porque hacen conexiones fallidas, entre sus referentes bibliográficos, a partir de los cuales observan el mundo, y los estudios de los artistas.

Bourriaud añade además, que la significación del programa político del arte contemporáneo, consiste en su reconocimiento de la condición precaria del mundo, tema que elabora en su libro *Radicante* (2009). El autor advierte en este texto, que existe una confusión entre el estado precario de una obra de arte y su carácter inmaterial o efímero, y afirma que, mientras la primera es una noción filosófica, la segunda se

refiere, meramente, a las propiedades formales o demostrativas de su apariencia externa.

A partir de estas hipótesis, Bourriaud elabora un desarrollo teórico, que le lleva a distinguir tres patrones principales asociados a la estética precaria; la transcodificación, la intermitencia y la indiscernibilidad. Además de señalar las características de cada una de estas categorías, presenta y analiza los trabajos de artistas relacionados con cada una de ellas, entre los cuales se encuentran Kelley Walker, Wade Guyton, Seth Price, Philippe Parreno, Cerith Wyn Evans, Maurizio Catelan, Carsten Höller, Tino Sehgal, Trisha Donnelly, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans y Mike Kelly.

Cierro este apartado con una mención al trabajo de Oliver Asselin, Johanne Lamoreux and Christian Ross (2008), en el que elabora n una serie de reflexiones, que apelan al mismo régimen de visualidad de los trabajos que propone Bourriaud, para proponer una estética precaria.

En el **segundo apartado**, presto especial atención a un artículo de la historiadora de arte Anna Dezeuze (2006), en el que la autora reflexiona acerca de cierta tendencia en arte contemporáneo. Se trata de una predisposición, que impulsa a numerosos artistas a recurrir a elementos propios de los barrios de chabolas o las experiencias cotidianas de sus habitantes, a la hora de producir sus obras.

Más particularmente, Dezeuze se refiere en su texto a la serie de obras, de más de 25 artistas internacionales, seleccionadas por el comisario Carlos Basualdo, para la exposición *The structure of survival*, en la bienal de Venecia de 2003. Entre ellas, destaca fundamentalmente

los trabajos de artistas como Francis Alÿs, Marjetica Potrč y los grupos Oda Projesi y Colectivo Situaciones.

Asimismo, advierte de la estetización y una visión romántica de la precariedad, en los trabajos de los artistas Alexandre da Cunha y Antonio Ole. En su texto, también alude a Hélio Oiticica, como artista precursor de esta tendencia y al crítico Guy Brett, para revelar que el arte latinoamericano ya viene caracterizándose por sus vínculos con la precariedad, desde 1989.

Además de las declaraciones de estos artistas y del análisis de sus trabajos, la autora se apoya en pensadores y teóricos como Michel de Certeau, Slavoj Žižek, George Yúdice y Mike Davis, para elaborar una argumentación, que le lleva a encontrar una gran ambivalencia al enfrentarse con algunos de estos trabajos, en el cubo blanco de la galería.

Y por ello, se pregunta si los artistas que exploran la problemática de la precariedad, se plantean la idoneidad de las depuradas condiciones de exposición y recepción del sistema del arte contemporáneo, como plataforma para la exploración de alternativas políticas. También se cuestiona, si el arte es un espacio creíble, en el que basar una potencialmente revolucionaria coalición, entre la clase proletaria informal de los barrios de chabolas y la parte progresiva de la clase simbólica.

La cuestión de la articulación de esta coalición, por parte de los artistas, constituye para Dezeuze una de los desafíos más importantes del

arte contemporáneo, al que trata de dar respuesta en su artículo y en el libro que presento en una siguiente sección.

En el **tercer apartado**, incluyo el análisis de un exhaustivo trabajo de investigación de Dezeuze, que culmina en 2017 con la publicación de un libro, en el que define una evolución de las prácticas artísticas precarias. En este texto, la autora lleva a cabo el análisis comparado de casos de estudio, en los contextos artísticos de Europa y América del Norte y del Sur, que surgen a finales de los años 50, hasta principios del siglo XXI.

Su estudio plantea una red de prácticas y preocupaciones similares, que tienen su origen en la creciente toma de conciencia de la fragilidad de la existencia individual, en la sociedad capitalista. Su estructura le permite incluir una infinidad de referentes artísticos, que va desgranando y asociando con conceptos y reflexiones de numerosos teóricos.

Así, en el **cuarto apartado** de la quinta parte, de modo similar, en los apartados siguientes me centro en una selección de artistas y teorías, con el fin de ofrecer una visión estética acorde con las ideas expresadas en las partes anteriores de esta tesis. Este se encuentra dividido **en cuatro secciones**. En la **primera sección** me refiero a los trabajos de Butler, que presento en la segunda parte de la tesis y en los que la filósofa reflexiona en torno a conceptos como vulnerabilidad, o al uso que hace Levinas del término ‘cara’. Estas reflexiones acompañan en un relato, que describe el trabajo de artistas tales como Chris Burden y Marina Abramović, y de esta última con su compañero Ulay.

La **segunda sección** trata de la omnipresencia de la lógica económica como elemento de organización social y estética, a partir del trabajo de Teresa Marín Gracia, que también presento en la segunda parte de la tesis y que me da pie a introducir el trabajo de Otto Muehl, uno de los exponentes del accionismo vienes, así como el más reciente de Andrea Fraser.

Me baso inicialmente en el trabajo del artista Thomas Hirschhorn, también uno de los principales referentes para el libro de Dezeuze y que además aparece como referente en otras partes de esta tesis, en la **tercera sección** de esta cuarto apartado de la quinta parte de la tesis.

En esta ocasión, me apoyo fundamentalmente en su trabajo *Musée Précaire Albinet* (2004), para exponer cómo, a través de esta obra, entiendo lo que supone una toma de conciencia de la propia identidad como artista precario, con sus riesgos, sus fracasos, pero también sus fortunas. En este sentido, son centrales las argumentaciones de Claire Bishop (2006), quien examina los límites, conceptuales y materiales, que el arte social y colabourativo mantiene con la concepción del arte como un producto elitista de consumo.

Es a partir del trabajo de Marín García, como planteo en la **cuarte sección**, y última de este cuarto apartado, algunos casos de experiencias colectivas que, desde variadas perspectivas, han tratado de reaccionar frente a la precariedad del sector artístico y cultural. A través de estas experiencias, se reivindican derechos colectivos y se proponen diversos modelos de gestión compartida, frente a la proliferación de iniciativas individuales en torno a lo precario.

Finalmente, en el **quinto apartado**, abro camino hacia una teoría del trabajo artístico vivo, en su tiempo natural y social. Además, tanto en este apartado, como en la última sección del apartado anterior, incluyo un somero análisis de algunos de mis propios trabajos artísticos recientes, ya que se refieren a muchas de las cuestiones planteadas a lo largo de esta tesis, que concluye en la sexta y última parte. La de las conclusiones generales.

AI.4 Hipótesis, preguntas de investigación y objetivos

En base al marco teórico y el estado de la cuestión desarrollados en el apartado anterior, planteo la siguiente hipótesis principal, que ya anticipo en el resumen: a pesar del valor que la sociedad y las instituciones otorgan al arte, la gran mayoría de las personas que realizan una actividad artística profesional, no reciben una compensación justa o equilibrada, que les permita llevar una vida digna.

Además, el sistema del arte somete a los artistas a un bucle ontológico, político y temporal complejo, del cual, para un artista, es complicado escapar, sin correr el riesgo de convertirse en una especie de *outsider*. Es un sistema, que se reproduce desde los estadios iniciales de promoción profesional de los mismos y que, en ocasiones se refleja en la práctica de algunos de estos.

Estas hipótesis me hacen plantearme la siguiente pregunta:

- ¿Es posible transformar el sistema del arte hacia una configuración más sostenible, inclusiva y equilibrada, en la cual la precariedad no se plantee como condición *sine qua non*?

Esta pregunta principal acarrea, por lo menos, otras tres preguntas,

a saber:

- ¿Qué entendemos por precariedad?
- ¿Es precaria la situación del arte y los artistas contemporáneos de un modo generalizado?
- ¿Está la condición precaria del arte y los artistas contemporáneos ya presente desde que estos comienzan a ser promocionados en las etapas de formación y emergencia?
- ¿Es posible definir y medir esta precariedad? y ¿de qué manera?

Por otro lado me planteo la siguiente cuestión:

- ¿Existen modelos fuera del sistema tradicional del arte – compuesto por museos, galerías, salas de exposiciones, ferias especializadas – que operen de modo más o menos autónomo y se diferencien de ese sistema establecido?
- Y, por último, de existir, ¿cuáles son sus características?

Además, en este sentido me pregunto; en el caso de que no existan modelos alternativos al sistema institucional del arte, ¿cuáles podrían ser los rasgos que distinguirían a estos modelos alternativos?

Estas preguntas, a buen seguro, se prestarán a múltiples respuestas y a variados planteamientos de la cuestión pero, en el caso que nos ocupa, cabe destacar un tratamiento de ellas, que procede de mi formación como artista y como investigador en arte, ya en su estado teórico, ya en su estado práctico y, consecuentemente, en torno a la praxis, tanto institucional como fuera de ella y es de esta forma como lo voy a plantear en las páginas de esta investigación.

En base a las hipótesis y las preguntas de investigación propuestas,

planteo varios objetivos. En primer lugar, propongo definir el concepto de precariedad, su origen y su evolución, para establecer un marco conceptual de apoyo idóneo para la tesis. En segundo lugar, formular un análisis de la relación de la precariedad con el arte, de modo interdisciplinario, principalmente desde el arte, la filosofía, la sociología y la economía, ya que entiendo que esta problemática es multidimensional. Finalmente, realizar el análisis de algunos estudios empíricos, nacionales e internacionales, realizados desde las disciplinas anteriormente mencionadas. También propongo la elaboración de dos estudios empíricos expresamente para esta tesis.

En el primero de estos dos estudios, desarrollo el análisis de dos convocatorias financiadas con fondos públicos, en la provincia de Bizkaia, destinadas a la promoción de artistas emergentes que aún se encuentran en su periodo de formación o en las etapas iniciales del desarrollo de sus carreras profesionales.

El objetivo de este estudio consiste en obtener evidencias de que en estas convocatorias ya están presentes algunos rasgos de lo que defino como precariedad en el sistema del arte. Además, planteo un análisis comparativo de ambas convocatorias con el fin de definir las similitudes y diferencias, ya que se trata de dos modelos muy diferenciados y distintivos de promoción de artistas emergentes.

El segundo estudio consiste en analizar las condiciones laborales de los artistas, basadas en los sondeos y las estadísticas que el Instituto Nacional de Estadística (INE) publica periódicamente y que informan acerca de datos socioeconómicos en relación a los tipos de contratos, la

actividad económica, y los ingresos recibidos en el mercado general de trabajo. El objetivo de este estudio consiste en obtener evidencias empíricas que demuestren que los valores que caracterizan el derecho a tener una vida digna en las denominadas industrias creativas son más bajos que los de otros campos laborales.

Finalmente, otro de los objetivos que planteo consiste en identificar y analizar casos de estéticas formuladas por teóricos del arte o de artistas, que tanto en sus teorías como en sus prácticas, presentan algunos de los rasgos que definen la precariedad. En el caso de no encontrar un planteamiento estético, que se corresponda con las nociones desprendidas en esta investigación, me planteo la pertinencia de elaborar una aproximación a este asunto.

AI.5 Metodología

En el resumen de esta tesis, ya anticipo que, su metodología superestructural, está basada en la técnica artística del collage. Mediante esta técnica, algunos artistas yuxtaponen fragmentos de distintas procedencias, lo que implica un proceso de reflexión y toma de conciencia en la aplicación de cada una de las acciones, que dan como resultado un producto final.

Estos fragmentos – que pueden ser imágenes, artefactos, palabras, frases, textiles, sonidos, historias, etc. – se extraen de sus propios contextos, para crear un ensamblaje entre ellos, que adquiere un significado propio acerca de una problemática determinada.

Así, empleo teoría y práctica en esta tesis, para situar el método del collage como una estrategia analítica contextualizadora (Davis, D. y

Butler-Kisner, L., 1999), a partir de una serie de ciencias diferentes que, lejos de dar como resultado una epistemología relativista perjudicial, pretende dar como resultado una epistemología de frontera (Harding, 1996). Esta estrategia está basada en un plan inclusivo, liberador, que puede operar en el solapamiento de múltiples disciplinas (Vaughan, K., 2005) y que responde a la voluntad interdisciplinar de partida, en base a la cual me propongo elaborar esta tesis doctoral.

Además, esta decisión la fundamento en la premisa de que el trabajo del artista consiste, no tanto en su destreza técnica para la ejecución en un medio, sino en la propia maniobra de recorte, desplazamiento y resignificación, para la construcción de un sentido. (Victoria, G. A., 2010).

Hablo del artista como *bricoleur*, que al basar su labour como investigador con un enfoque multidisciplinario, encuentra una noción crítica de esta orientación investigadora. Joe L. Kincheloe (2001) describe el bricolaje, como un método con un enfoque interdisciplinario que evita, tanto la superficialidad de la amplitud metodológica como la estrechez de miras de los enfoques unidisciplinarios. La noción de bricolaje que defiende este autor, reconoce la naturaleza dialéctica de la relación entre lo disciplinario y lo interdisciplinario y promueve una interacción sinérgica entre los dos conceptos.

En este contexto, el bricolaje se ocupa no sólo de métodos divergentes de investigación, sino que también cuenta con la comprensión de diversas teorías y filosofías, de los diversos elementos encontrados en el acto de la investigación. Kincheloe propone unas

ideas, con las que pretende motivar a los investigadores, a obtener una mejor comprensión conceptual de la complejidad de lo que es investigar, un reconocimiento, a veces olvidado, en las principales corrientes de las de la investigación cualitativa.

En particular, a decir de este autor, los bricoleurs críticos emplean lentes teóricas historiográficas, filosóficas y sociales, para obtener una comprensión más compleja de lo intrincado del diseño de una investigación.

En todo caso, esta metodología planteada como general o superstructural para esta tesis, contempla también diversas metodologías particulares, para cada una de sus partes. Así, en las partes segunda y tercera empleo únicamente metodologías cualitativas, mediante la localización y análisis de textos que abordan la problemática propuesta. Mientras que, en la cuarta parte, además de estas técnicas de investigación, también incluyo algunas propias de la investigación cuantitativa. Me refiero concretamente al tratamiento estadístico de los datos numéricos, de los que me sirvo para analizar, describir y comparar los dos casos de estudio que incluyo en este apartado.

Por otro lado, la investigación basada en la práctica artística, forma parte primordial de la quinta parte de la tesis. Distingo así el uso sistemático del proceso artístico, como modo de examinar, tanto mi propia experiencia como artista como la de otros profesionales del arte, de otras actividades de investigación. De acuerdo con Shaun McNiff (2007), los métodos de investigación basados en el arte, al hacer uso de un espectro más extenso de la inteligencia creativa y la comunicación,

generan importante información que, a menudo, se puede considerar más precisa, original e inteligente que otras descripciones convencionales.

Anexo II. Evidencias empíricas recientes de la situación precaria de los artistas contemporáneos en España y el País Vasco

En la tercera parte de esta tesis pongo en evidencia que el concepto de precariedad en arte no se articula en categorías precisas y bien definidas, sino que se configura a través de realidades inestables y múltiples que, a pesar de todo, dan lugar a formaciones materiales susceptibles de ser aprehendidas. En la cuarta parte de esta tesis, me propongo la búsqueda de evidencias empíricas que demuestren que la situación de los artistas es realmente precaria en general, concentrándome en dos entornos geográficos muy concretos; España y el País Vasco. Para ello, distingo tres apartados.

En el primero de ellos, analizo tres textos recientes; “Formación y trayectorias de los artistas vascos: Resultados de la encuesta INNOCREA 2013” (Echeverría, J.; Galarraga, A. y Rocca, L., 2014), “Áreas emergentes e innovación en el sector cultural y creativo vasco” (Estankona, A.; Lauzirika, A. y Rodríguez, N. (Eds.), 2014) y “La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis” (Pérez, M y López-Aparicio, I., 2017). En los dos siguientes, presento dos estudios estadísticos descriptivos – que elaboro *ex profeso* para esta tesis – y que plantean como antecedente principal el análisis de los textos anteriormente citados.

Los dos primeros textos analizados en el primer apartado, forman parte de las labores que se llevan a cabo en relación con el proyecto de investigación INNOCRE2, “Mapa de la Innovación en el Sector Cultural

y Creativo de Euskadi”, financiado por el Departamento de Industria, Innovación, Comercio y Turismo del Gobierno Vasco, dentro del Programa Saiotek (Proyecto S-OA12UN002), y dirigido por Javier Etxeberria Ezponda, entre 2012 y 2014.

Este proyecto de investigación tiene como antecedente el proyecto INNOC, “Innovación Oculta: Cambio de Paradigma en los Estudios de Innovación”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (Proyecto FFI2011-25475) y también dirigido por Echeverría. Ambos proyectos se realizan dentro del grupo de investigación de Alto Rendimiento (Nivel A) del sistema universitario vasco “INNOLAB: Innovación, Cambio, Complejidad”, dirigido por Ander Gurrutxaga.

En cuanto al tercer texto, es un trabajo conjunto de Marta Pérez Ibáñez e Isidro López-Aparicio. Pérez cuenta con más de veinte años de experiencia en la dirección de galerías, comisariado y asesoramiento a artistas y es especialista en la investigación sobre el mercado del arte. López-Aparicio es artista, comisario y activista social, con una larga trayectoria internacional.

Ambos son docentes en la Universidad Antonio de Nebrija y en la Universidad de Granada respectivamente. Los derechos de la edición del texto corresponden a la Fundación Antonio de Nebrija, mientras que los derechos del texto son propiedad de sus autores. En la edición participa la Universidad Nebrija y la Comunidad de Madrid.

La selección de estos textos se ve fundamentalmente justificada

porque, tanto el proyecto INNOCRE2 como el estudio de Pérez y López-Aparicio basan la recogida de datos socioeconómicos de sus respectivos trabajos de investigación, acerca de la actividad formativa y profesional artística, en una encuesta anónima que distribuyen entre artistas y estudiantes de arte como fuentes primarias de información. Para el diseño de estas encuestas, los investigadores cuentan con la colaboración de distintas personas e instituciones.

En el caso del proyecto INNOCRE2, se elabora la encuesta INNOCREA 2013. Además de los miembros del equipo de investigación de INNOLAB, Josu Rekalde, Natxo Rodríguez y Arantza Lauzirika – docentes e investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU– “han participado activamente en el ajuste de las categorías del cuestionario de la encuesta a la población objetivo, [...] proceso que se desarrolló durante los meses de marzo y abril de 2013” (Echeverría, J. et al., 2014, p.42).

Además de estas personas, “tanto en el diseño metodológico de la encuesta, como en la posterior explotación de los datos también ha participado un amplio grupo de investigadores” (Galarraga, A. y Rocca, L. en Estankona, A. et al. (Eds.), 2014, p. 204), entre los que se encuentran Marcos Engelken, Andrea Estankona, Ander Gurrutxaga, Álvaro Luna, Iñaki Martínez de Albéniz, Lucía Merino, Antón Arana y Zuhar Iruretagoiena, estos dos últimos docentes de la Facultas de Bellas Artes de la UPV/EHU.

Por su parte, Pérez y López-Aparicio elabora n su encuesta

después de “meses de trabajo y reflexión, conversaciones con artistas, galeristas, gestores del ámbito público y privado, colaboración con especialistas en encuestas y estadísticas, pruebas y correcciones, hasta que se llegó al modelo definitivo” (Pérez, M y López-Aparicio, I., 2017, p. 19).

Aunque los autores de estas dos encuestas contemplan distintos puntos de partida y enfoques conceptuales y metodológicos, y centran su atención en ámbitos geográficos diferentes, entiendo que entre sus respectivos trabajos de investigación se establecen ciertos paralelismos. Al fin y al cabo, aunque los investigadores del proyecto INNOCRE2 concentran su objeto de estudio en los artistas del País Vasco, en el segundo, al ser su ámbito de investigación el conjunto del estado español, también se incluyen datos acerca de esta comunidad autónoma.

Tras el análisis de estos textos, en los dos apartados siguientes, incluyo dos estudios estadísticos descriptivos, uno de ellos elaborado s bajo la supervisión del Dr. Jabier Martínez anteriormente citado, tomando de algún modo como punto de partida los trabajos analizados en el apartado anterior de esta cuarta parte.

Sin embargo, a diferencia de estos estudios analizados previamente, no planteo como fuentes primarias de información a los artistas y estudiantes de arte para la elaboración de las estadísticas, sino los datos que aportan tres instituciones públicas acerca de la actividad económica que desarrollan grupos muy determinados de artistas y estudiantes de arte.

En el primero de ellos, analizo dos convocatorias para la promoción de artistas emergentes en la provincia de Bizkaia; Ertibil Bizkaia y Arteshop Bilbao, promovidas por la Diputación Foral de Bizkaia DFB/BFA y el Ayuntamiento de Bilbao respectivamente.

La pertinencia de este estudio radica en la consideración de que la precariedad que afecta a los artistas es un hecho estructural en el sistema del arte, que se reproduce desde los estadios promocionales de artistas en el inicio de sus carreras, hasta que alcanzan su profesionalización. De este modo, parto de la hipótesis de que existen evidencias empíricas que demuestran la existencia de precariedad entre el colectivo de artistas noveles que participan en estos certámenes.

En el segundo estudio, investigo las condiciones laborales del sector profesional del arte, a través de las encuestas que el Instituto Nacional de Estadística (INE) publica de manera periódica. Estas encuestas presentan datos socioeconómicos acerca de los tipos de contratos, la actividad económica, y los ingresos obtenidos en el mercado laboral general.

Con el tratamiento estadístico de estos datos, pretendo obtener evidencias empíricas de las condición precaria de los artistas en España, según la definición que de este colectivo hace la CNAE, y demostrar que los valores que caracterizan el derecho a llevar una vida digna son sustancialmente más bajos en las denominadas industrias culturales, que en otros sectores profesionales.

AII.1 Análisis de los textos de Pérez y López-Aparicio e INNOCRE2

Los autores de los tres textos propuestos para su análisis en este capítulo coinciden en plantear una percepción bastante paradójica del panorama profesional del sistema del arte, a un mismo tiempo desalentador y desafiante.

En lo que respecta al texto de Pérez y López-Aparicio (2017), ya en su prólogo, Juan Cayón, rector de la Universidad Nebrija, afirma; “Son muchos los problemas que afronta el mercado del arte” (p.7). Además, los propios autores definen el arte como “un hecho complejo” (Ibídem, p.11) y consideran que el arte contemporáneo es “un fenómeno, multifacético, dinámico y multidisciplinar, que trasciende los aspectos puramente profesionales” (Ídem).

Por su parte, Estankona, Lauzirika y Rodríguez (2014) presentan el trabajo artístico como una faceta dentro del más amplio sector de la cultura y la creatividad (SCC), que consideran como “un sector económico y social con alto potencial innovador, pero compleja estructura [que] se ha convertido en prioritario para la Unión Europea en su estrategia Horizonte 2020”

Echeverría et al. (2014) ponen de manifiesto que “la definición de la figura del artista continúa siendo incierta, enigmática y oscura” (p.28). Además, Ander Gurrutxaga, investigador principal del grupo INNOLAB, quien prologa el texto de Echeverría et al. (2014), hace notar que en su “[...] estudio [se] advierte que ser artista no es fácil” (p.5) y

que no es posible hablar de “[...] mundos felices, ni del valor *per se* de la creatividad, [sino] de costes, de barreras, de dificultades, de la falta de sintonía entre expectativas y oportunidades, de dificultades de establecerse” (p.5).

Ante tantas dificultades y desafíos, Pérez y López-Aparicio entienden que todo esfuerzo realizado es poco para:

Estructurar en España este sector cada vez mayor y con más actores en un entorno internacional altamente competitivo [en el que] el artista, como creador y como parte de la sociedad, no solo necesita adaptarse a las nuevas circunstancias que condicionan el devenir de su situación económica y profesional para reconducir, en muchos casos, su propia actividad, sino que además adopta un papel nuevo que a su vez está vinculado a todos los agentes del sistema al que pertenece y a los que condiciona (Pérez y López-Aparicio, 2017, p.11).

Además, estos mismos autores estiman que existe una falta de interés desde las instituciones por establecer una “verdadera estrategia de normalización de [los] derechos y obligaciones profesionales [de los artistas, demostrado por] la inexistencia de un análisis específico promovido institucionalmente” (Ibídem, 11-12).

AII.1.1 Convergencias y divergencias: objetivos, metodologías, marcos conceptuales y referentes.

Tanto Pérez y López-Aparicio como el equipo de investigación del proyecto INNOCRE2 se plantean, como objetivo principal, evaluar la

situación socioeconómica de los artistas en sus respectivas delimitaciones geográficas. Sin embargo, existen notables diferencias entre ellos a la hora de plantear el marco conceptual y metodológico, así como los antecedentes en los que basan su investigación, según desarrollo a continuación.

AII.1.1.1 Mercado del arte e industria cultural.

El estudio de Pérez y López-Aparicio ahonda “en aspectos que caracterizan la relación entre las galerías y los artistas” (Ibídem, 21), ya que es tradicionalmente el “principal canal de comercialización de la obra de arte en el mercado” (Ídem). Las relaciones comerciales entre artistas españoles y galerías de arte es también el objeto de estudio principal en un anterior trabajo de Pérez (2015).

Además de este antecedente, también se basan en el texto “El mercado español del arte” (McAndrew, C., 2014), editado por la Fundación Arte y Mecenazgo de la Obra Social “La Caixa, que presenta un examen del progreso del mercado entre los años 2011 y 2014, informando acerca de su tamaño, su estructura y las tendencias clave en el arte y las antigüedades del mercado español. Este trabajo de McAndrew se refiere únicamente a la estructura del mercado del arte en el que se engloban los sectores de las casas de subastas, las galerías, las ferias de arte y los museos.

En cualquier caso, Pérez y López-Aparicio (2017) destacan que “[...] los datos aportados por estos informes se refieren principalmente al contexto de los distintos agentes del mercado, tanto primario como secundario, aunque no profundizan en el sector de la creación artística”

(p. 16).

También hacen alusión a otros estudios que mencionan en este orden: “La dimensión económica de las artes visuales en España” (Associació d’Artistes Visuals de Catalunya, 2006), “La situació dels artistes visuals a Catalunya” (ARTImetria, 2002), “Las galerías de arte contemporáneo en Cádiz. Una aproximación al sector” (Campuzano, S., 2008) y “El artista y su relación con el mercado del arte” (Montero, I. y Oreja, J.R., 2007) (Ibídem, p. 16).

En todo caso, Pérez y López-Aparicio afirman que estos estudios solo ofrecen datos parciales y obsoletos que, si bien les “aporta un buen punto de partida, no [les] permite apreciar la evolución drástica que las relaciones entre artistas y mercado han sufrido en los años posteriores al inicio de la actual crisis” (Ídem).

No obstante, Pérez y López-Aparicio (2017) hacen notar que además de los artistas que desarrollan su actividad profesional a través de las galerías, existe:

Un perfil de artista nuevo, propio de las actuales circunstancias que plantea el mercado, capaz de desarrollar una gestión personal de su carrera, independiente del mercado establecido en ocasiones pero con capacidad y voluntad de establecer vínculos con galerías en determinadas situaciones y circunstancias, [que] define y gestiona su propia imagen de marca, sus herramientas de comunicación y difusión e incluso sus propios canales de venta. (p. 81-82).

Este nuevo artista del siglo XXI, afirman “está llamado a sentar las bases del sistema del arte del futuro próximo y es un agente más a tener en cuenta, con capacidad de prescribir y definir nuevas estrategias” (Ibídem, 82).

Es, precisamente, en el ámbito en el que se desenvuelven estos artistas contemporáneos innovadores, en el que centran su atención los investigadores de INNOCRE2. Plantean en su estudio “una convergencia de subsectores habituales y otros subsectores creativos emergentes (moda, diseño, videojuegos, gastronomía, etc.) en el contexto del País Vasco, donde las administraciones públicas han separado tradicionalmente la gestión de la industria y la cultura.” (Estankona, A. et al. (eds.), 2014), ya que consideran que “estamos ante la emergencia de un sector productivo relativamente nuevo” (Echeverría, J. et al., 2014, p.4).

AII.1.1.2 Integración de subsectores en la industria cultural.

Se trata del sector creativo y cultural (SCC), que “emergió como tal sector diferenciado en 1998, cuando el Department of Culture, Media and Sports del Reino Unido presentó el informe *Creative Industries Mapping Document* (Ibídem, p.14). Este documento presenta una metodología de medición de la actividad económica del SCC, que es adoptado en varios países. Sin embargo, también es objeto de críticas y objeciones:

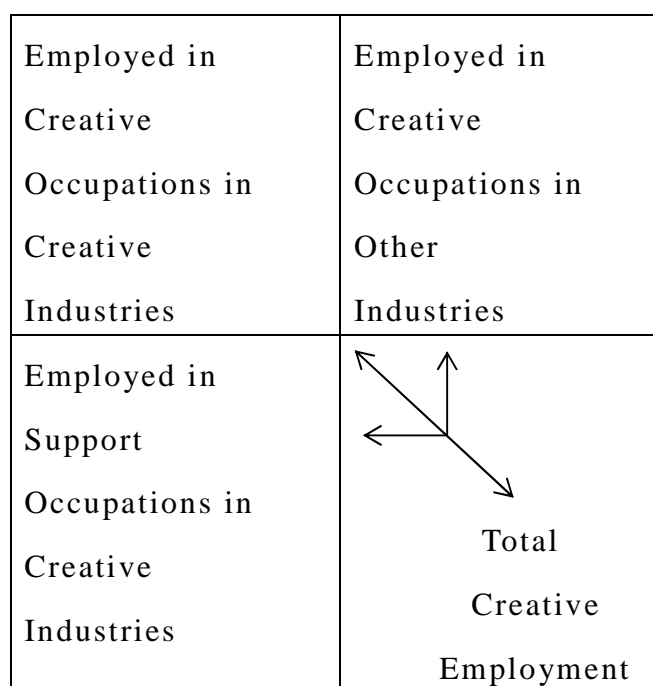
- Descarta una serie de subsectores e incluye otros que no están claramente vinculados con la cultura,

- 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, y
- Solamente tiene en cuenta las empresas y la riqueza económica que estas 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), y
- No se identifica la cadena de valor en cada uno de los subsectores del SCC (Ibídem, p.14-16).

A raíz de estas objeciones se elaboran distintos modelos para el análisis de la actividad económica de las SCC, entre los que destacan:

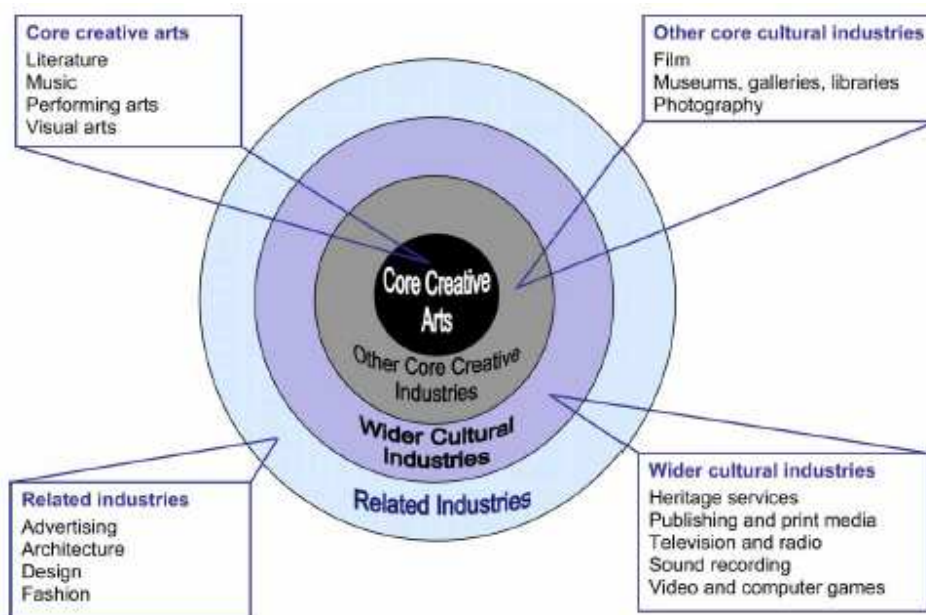
El tridente creativo [de Higgs y Cunningham (2007), que] implementaba uno previo, el de los círculos concéntricos, que había sido propuesto por David Thorsby en 2001. Una combinación de estos modelos fue adoptado por [la consultora] KEA European Affairs (2006), en su influyente informe a la CE, y luego por la propia Comisión Europea y por la ONU (Ibídem, 15).

Figura 1: Tridente creativo de Higgs y Cunningham.



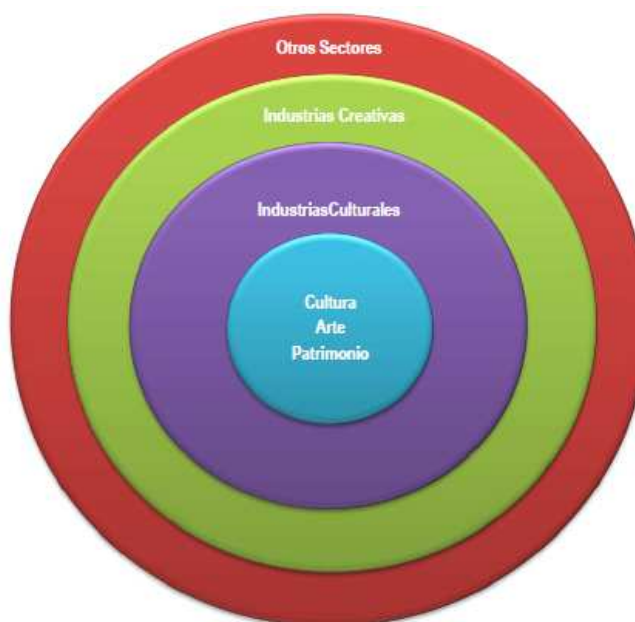
Fuente: Higgs, P. y Cunningham, S. (2008). Creative industries mapping: Where have we come from and where are we going? *Creative Industries Journal*, 1(1), p. 26.

Figura 2: Círculos concéntricos de Thorsby.



Fuente: Thorsby, T. (2008). The concentric model of cultural industries. *Cultural trends*, 17(3), p.150.

Figura 3: Estructura del SCC según KEA.



Fuente: Echeverría et al. (2014). Formación y trayectorias de los artistas vascos: Resultados de la encuesta INNOCREA 2013, p.19.

AII.1.1.3 Referentes conceptuales y metodológicos.

La elección de uno u otro modelo de análisis influye decisivamente en el tipo de datos empíricos que se obtienen, y “los marcos conceptuales y metodológicos que se adoptan son decisivos a la hora de medir la economía creativa y de analizar los procesos de innovación en el SCC” (Ídem). En este sentido, el proyecto de investigación INNOCRE2 tiene como referente principal las metodologías de la National Endowment for Science, Technology and Arts (NESTA) y de ESS-net Culture.

Por su parte, la NESTA asume algunas de las críticas anteriormente mencionadas y en 2007 plantea “una línea de investigación denominada Arts and Innovation [que tiene como objetivo principal] analizar los

procesos de innovación que surgen de las Artes y las Humanidades, contraponiéndolos a las innovaciones que provienen de la I+D” (Ibídem, 15-16). Posteriormente, en 2008, la NESTA implementa el modelo de la consultora KEA, en un trabajo de investigación sobre el colectivo de egresados con estudios en Bellas Artes en la London University of Arts, en el Reino Unido.

Por otro lado, la Oficina Europea de Estadística (Eurostat), plantea la creación de “una propuesta metodológica que permitiese tratar de manera similar los datos estadísticos del sector SCC en los distintos países europeos” (Ibídem, 17), en 2009. Mediante la creación de un grupo de expertos y bajo la denominación de ESS-net Culture, “adoptaron como noción clave la de *actividad cultural* [, por la cual] las actividades artísticas que tienen interés para los estudios de innovación son aquellas que se desarrollan en un determinado dominio, pero también en un determinado nodo o función” (Ídem).

El modelo de la consultora KEA “analiza la estructura interna y externa del sector cultural y creativo distinguiendo componentes en círculos concéntricos” (Ibídem, 18). Este marco conceptual tiene importantes consecuencias metodológicas, ya que distingue entre “actividades económicas, e incluso industriales, [y] otras [que] no” (Ibídem, 17), del siguiente modo:

- El núcleo del sector está constituido por las artes visuales (pintura, escultura, fotografía y artesanías), las artes escenográficas (teatro danza, circo y festivales) y el patrimonio cultural (museos,

archivos, bibliotecas y yacimientos arqueológicos. La importancia de estas actividades no radica exclusivamente en su economía, sino que también se reconoce su valor social y cultural,

- Rodean al núcleo dos círculos concéntricos, puramente industriales. El primero es el de las industrias culturales, que incluye el cine, el video, la radio, la televisión, los videojuegos, la música, los libros y la prensa. En el segundo se encuentran las industrias creativas del diseño, la arquitectura y la publicidad, y
- En el círculo externo se encuentran otros sectores económicos en los que las industrias culturales y creativas general valor (Ibídem, 18).

Posteriormente, la CE publica en 2010 el llamado Libro Verde; Green paper. Unlocking the potential of cultural and creative industries que:

Vinculó definitivamente entre sí a las industrias culturales y creativas, definiendo una misma estrategia para ambas. También subrayó la existencia de una dimensión no industrial de la cultura, las artes y el patrimonio, así como la estrecha relación entre las industrias creativas y las TICs (tecnologías de la información y la comunicación). En esas modelizaciones, las Bellas Artes siempre están en el núcleo. Por tanto, no son industrias. [...] Ese núcleo se expande al círculo de las industrias culturales (museos, galerías, libros de arte, reproducciones, restauración, etc.), pero también al círculo de las industrias creativas (videojuegos, diseño, moda, publicidad) y a otros sectores económicos (software, diseño industrial, ciencia y tecnología, turismo, etc.) (Ibídem, 19).

Este modelo, representado en la figura 3, “es perfectamente aplicable a las Bellas Artes, sin perjuicio de que éstas no suelen generar empresas por sí mismas (salvo en algunos casos), sino a través de las industrias culturales y creativas con las que los artistas están vinculados” (Ibídem, 20). Además, la cadena de valor propuesta por ESSnet-Culture para la elaboración de las estadísticas culturales en Europa contempla los siguientes dominios y funciones culturales (Ibídem, 20-21):

- Dominios Culturales:

- Patrimonio (Museos, lugares históricos y arqueológicos y patrimonio intangible.)
- Archivos.
- Bibliotecas.
- Libros y prensa.
- Artes visuales (Artes plásticas, fotografía, diseño)
- Artes escénicas (Música, danza, drama, artes combinadas y otros espectáculos en directo).
- Audiovisuales y multimedia (Cine, radio, televisión, video, grabaciones sonoras, trabajos multimedia, videojuegos).
- Arquitectura.
- Publicidad.
- Artesanía.

- Funciones culturales:

- Creación.
- Producción/Publicación.
- Disseminación/Comercio.

- Conservación.
- Educación.
- Gestión/Regulación.

En todo caso, esta propuesta del ESS-net Culture aún no está consolidada en el momento en que el proyecto INNOCRE2 está en marcha, “razón por la cual es preciso recurrir todavía a otro tipo de metodologías para estudiar los procesos de innovación en SCC, y en particular en Bellas Artes” (Ibídem, 21).

Exponen que el mayor problema consiste en establecer un método más sistemático, elaborado y consensuado que permita definir con claridad cuál es la estructura real del SCC, cuales son los subsectores que lo forman, los agentes involucrados en el SCC, así como las relaciones que mantienen entre ellos, asegurando que solo de este modo es posible llegar a conocer mediante métodos cuantitativos la realidad del sector.

El equipo de investigación del proyecto INNOCRE2 llega a la conclusión de que debido al problema de la falta de datos cuantificables, por el momento solo es posible utilizar una metodología cualitativa para aproximarse al SCC (Ibídem, 13). Aunque también anticipan que “pudiera ocurrir que esta propuesta de *ESS-net Culture* se convierta en canónica en un futuro inmediato, en función de las decisiones que tomen el Eurostat y la CE” (Ibídem, 21).

Si ello es así, este marco conceptual, metodológico y estadístico es el que hay que tomar como referente principal en los estudios acerca del SCC, de manera generalizada, ya que:

La Comisión Europea ha tomado la decisión de considerar al SCC como un sector de importancia creciente en la economía de un país, de una región o de una ciudad [y] de hecho, es una de las áreas prioritarias de acción [...] en la iniciativa emblemática Union Innovation 2020” (Ibídem, 12).

Las últimas estadísticas culturales del EUROSTAT, de 2016, se basan efectivamente en las directrices metodológicas del ESS-net Culture, estimando el empleo en la cultura a través de las clasificaciones profesionales CNAE e ISCO-08 (European Comission, 2016, p.8).

Pérez y López-Aparicio (2017) citan este texto en su estudio, y consideran que aunque “ofrece resultados globales sobre este sector en la Unión Europea, [...] los datos obtenidos para este estudio referidos a los artistas no discriminan entre las diferentes artes” (p. 17).

Así, Pérez y López-Aparicio también ponen en evidencia la necesidad de implementar un sistema de clasificación normalizado y sistemático desde las instituciones públicas, que aporten los datos imprescindibles para conocer la realidad del sector e incluyan a la gran diversidad de agentes que participan en el mismo. Esta carencia es probablemente la que provoque ciertas diferencias metodológicas entre los estudios de Pérez y López-Aparicio e INNOCRE2, a la hora de diseñar sus respectivas encuestas, que presento a continuación.

AII.1.1.4 Técnicas de recogida de datos y resultados.

Los investigadores de INNOCRE2 deciden replicar el anteriormente aludido estudio de la NESTA de 2008, en el caso de la

Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, a través de la encuesta INNOCREA 2013. Argumentan que a la emergencia y el desarrollo del SCC y la implantación de sistemas de I+D, con gran éxito económico en casi todos los países desarrollados, le acompaña una pérdida de influencia, peso económico y prestigio de las bellas artes y la cultura humanística (Echeverría et al., 2014, p.22).

Sin embargo, afirman que la creación de una serie de facultades de bellas artes en España, integrando esta formación en el sistema universitario, supone una acción muy relevante e innovadora a nivel organizativo y que provoca un impacto importante en el SCC (Ídem).

En particular, la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU genera una serie de profesionales capacitados para desarrollar su labour profesional en tres de los subsectores del SCC; las artes plásticas, el diseño y el patrimonio (Ídem) De este modo, la encuesta INNOCREA 2013 encuentra su pertinencia como herramienta de análisis cuantitativo en el caso del colectivos de licenciados y egresados de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, ya que es posible elaborar un estudio cuantitativo, empleando metodologías específicas para cada subsector. (Ibídem. 13).

Entonces, la encuesta INNOCREA 2013 está diseñada para investigar a fondo las trayectorias profesionales de los graduados de esta facultad, basada en una doble metodología:

- Una metodología cualitativa, mediante la realización de entrevistas con informantes clave capaces de identificar y valorar los procesos

de innovación más relevantes que pueden haberse producido en dichos subsectores del SCC, y

- Una metodología cuantitativa, para investigar los resultados de la innovación organizativa que se produce por la creación de la Facultad de Bellas Artes en la UPV/EHU, en la década de los 80 (Ídem).

Uno de los resultados del enfoque cualitativo es la publicación que editan Estankona, Lauzirika y Rodríguez (2014) y que se divide en dos partes. En la primera de ellas, se incluye una serie artículos que presentan una serie de problemas específicos del sector:

- La singularidad del trabajo artístico y creativo,
- La incidencia del cambio tecnológico en el sector del arte contemporáneo y
- Las iniciativas creativas urbanas que se desarrollan en torno a las fábricas de creación, como nuevos espacios para la producción cultural y la innovación. (p. 41-78).

En la segunda, se presentan varios artículos que analizan, con base a los estudios empíricos previos realizados en 2013 y 2014 mediante la encuesta INNOCREA 2013, áreas que se consideran emergentes por sus capacidades potenciales para la innovación en el País Vasco, entre las que se encuentran:

- El sector de la música,
- Las artes escénicas,

- Las industrias de la lengua,
- La moda,
- Los videojuegos,
- La cocina.

Además, en el último de los artículos compilados en esta segunda parte, se presenta un resumen de los resultados de la encuesta INNOCREA 2013 (Ibídem, 79).

En lo que respecta a la metodología cuantitativa, esta se basa en los datos obtenidos en dicha encuesta, que se plantea el objetivo de “indagar a los egresados de la Facultad de Bellas Artes [de la UPV/EHU] de los últimos 40 años” (Ibídem, p. 5), a través de “un estudio empírico exploratorio sobre el emprendizaje y la inserción socio-profesional de los titulados” (Ibídem, p. 39).

Los autores afirman que el planteamiento de tal objetivo se encuentra con el escollo de que “la Universidad [del País Vasco UPV/EHU] contaba solo con los correos electrónicos de los estudiantes a partir de 2000, lo que nos impedía llegar a titulados más antiguos” (Ibídem, p.41).

Es por este motivo por el que toman la decisión de emplear la metodología de muestreo por bola de nieve, es decir, “la utilización de personas bien informadas para identificar casos o informantes que poseen gran cantidad de información sobre un fenómeno, y se le solicita seguir la cadena de contactos con el fin de identificar y acumular casos

semejantes” (Goodman, L. O., 1960 citado en Echeverría, J., 2014, p.40-41).

También reconocen que el muestreo por bola de nieve tiene sus limitaciones y que aunque “no lleva a una muestra representativa de la población, [pone] a prueba la viabilidad de realizar un estudio más extenso, y así desarrollar los métodos que han de emplearse en estudios posteriores” (Echeverría, J., 2014, p. 41).

Por su parte, Pérez y López-Aparicio proponen tres factores básicos como modo de aproximación al sector:

- La actividad artística: la creación, la actividad expositiva y la relación con el mercado del arte,
- La relación entre la actividad creadora y los ingresos percibidos por dicha actividad, con el fin de saber la dedicación profesional del artista a su trabajo puede proporcionarle los medios de subsistir, y
- La relación con asociaciones profesionales de artistas y con el sector en su conjunto. (Íbidem, 15).

Pérez y López-Aparicio afirman que “la aproximación a los artistas a través de los centros expositivos, de los agentes del mercado del arte, las instituciones, los comisarios y críticos, ha permitido que quienes han participado en este estudio sean artistas en activo” (Ídem) y que “las asociaciones profesionales existentes en nuestro país, principalmente a través de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, han sido una herramienta importante de comunicación de este estudio y de captación

de artistas para nuestra encuesta” (Ídem).

Pérez y López-Aparicio también dan prioridad a la necesidad de dar una definición del concepto de artista, que se ajuste a la realidad del sector del arte en España. Para ello hacen referencia a la categorización de Frey y Pommerehne (1989), que establece ocho criterios:

- El tiempo dedicado a la actividad artística,
- Los ingresos derivados de dicha actividad,
- La reputación conseguida ante el público,
- El reconocimiento de otros artistas,
- La calidad de la obra de arte producida,
- La pertenencia a gremios o asociaciones profesionales,
- La formación artística, y
- El auto-reconocimiento del propio artista (Pérez y López-Aparicio, 2014, p. 13).

Según Pérez y López-Aparicio, “la posesión de algunos o de todos de estos criterios permite la inclusión del artista en dicha categoría.” (Ídem, 13). También tienen en cuenta que “el concepto de artista en España, en términos fiscales o tributarios, es complejo en cuanto a su definición y a sus implicaciones.” (Ídem), y enumeran los variados y abundantes sistemas de clasificación que engloban a los creadores, tales como:

- La Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones 2008

elaborada por la Organización Internacional del Trabajo,

- El sistema Nacional de Empleo CO-SISPE,
- El Servicio Público de Empleo Estatal SEPE,
- La Clasificación Nacional de Actividades Económicas o CNAE del Instituto Nacional de Estadística, y
- El Impuesto de Actividades Económicas IAE cuyos epígrafes registran en Ministerio de Hacienda y la Agencia Tributaria (Ídem).

Sin embargo, afirman que:

Evaluar exclusivamente el número de artistas registrados en algunos de los epígrafes antes mencionados resultaría un dato estadístico parcial, ya que la permanencia de los artistas en los registros de la Agencia Tributaria y la Seguridad Social no suele ser constante [y, además,] las fuentes de ingresos de muchos artistas vienen por diversas fuentes y son fiscalizados en otros capítulos o, debido al desconocimiento de la complejidad existente, terminan fiscalizándose en otros epígrafes.” (Ídem, 14).

Pérez y López-Aparicio también plantean que establecer una cifra de referencia aproximada del número de artistas activos en España es una tarea complicada “debido a la ausencia de informes o censos que evalúen este factor” (ídem). En todo caso, afirman que:

En estudios precedentes como “La dimensión económica de las

artes visuales en España”, editada en 2006 por la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, se estima un total de 11.236 artistas en nuestro país, cifra que se obtuvo consultando dos directorios, Art Diary International y Arteguía, que ya no se publican en España, por lo que no podemos contar ya con esta fuente de información” (Ídem).

Tanto la encuesta INNOCREA 2013 como la del estudio de Pérez y López-Aparicio se distribuyen a través de Internet y son los propios usuarios los que la administran. Consideran que este modo de hacer una encuesta tiene muchas ventajas como: la rapidez de respuesta y la flexibilidad en el diseño de la encuesta, la obtención en tiempo real de los datos que conforman la base de datos, la facilidad con la que se pueden hacer saltos en las preguntas y obtener un recorrido más complejo de la biografía del encuestado, se evita el sesgo del encuestador, y son menos costosas que las encuestas telefónicas o presenciales (Echeverría, J., 2014, p.41).

Además de su versatilidad en la configuración, su adaptabilidad a [distintos dispositivos electrónicos], y por la facilidad de viralización ya que ofrece enlaces abreviados (Pérez y López-Aparicio, 2014, p. 19).

También apuntan algunas desventajas: se debe contar inicialmente con el correo electrónico de la población a la que va dirigido el estudio, sólo puede ser aplicada a personas que hagan un uso frecuente de las nuevas tecnologías, y por lo general, se obtiene una baja tasa de respuesta que puede ser corregida con la aplicación de invitaciones

semanales a responder la encuesta (Sánchez Fernández, J; Muños Leiva, F. y Montoro Ríos, F., 2009 citado en Echeverría, J., 2014, p.41-42).

Aunque no lo explicitan de la misma manera que los investigadores de INNOCRE2, Pérez y López-Aparicio también emplean el mismo método bola de nieve para difundir su encuesta: “[...] se ha hecho un esfuerzo significativo [...] para que el boca-oído permitiese que [la encuesta llegara] al mayor número de artistas” (Pérez y López-Aparicio, 2017, p. 20).

Además, con el fin de evitar la desventaja de no disponer de los correos electrónicos de algunos artistas e incluso previendo que “existe un alto grupo de artistas que, ya sea por su edad, por inexperiencia tecnológica, o por decisión propia se mantienen al margen de Internet como canal para la recepción de información” (Ibídem, 20), Pérez y López-Aparicio incluso contactan por correo postal con algunos artistas.

Su objetivo, en cuanto al número de datos lo marcan en una muestra no inferior a 1.000 artistas, ya que en el análisis previo que llevan a cabo de otros estudios similares realizados anteriormente por otros autores que presentan como antecedentes, llegan a la conclusión de que estos se basan en un número inferior de respuestas (Ibídem, 19). Los autores lanzan la encuesta a mediados de mayo de 2016 y la mantienen abierta durante todo el verano de ese mismo año, y cierran el acceso:

Una vez que se llegó a la cifra de 1.105 respuestas, [...] con el fin de proceder a la evaluación de los datos vertidos, [...] a pesar de que continuaba activo el ritmo de participación. [De] las

respuestas recibidas tan solo se desestima un 5,3% debido a incoherencias o errores en los datos aportados.”(Ibídem, 22).

Es decir, que cuentan con los datos de aproximadamente 1.046 informantes válidos.

Por otro lado, la encuesta INNOCREA 2013 se lanza en cuatro olas con el fin de llegar al máximo número personas:

Comenzamos por la plantilla de profesores actuales de la facultad, los estudiantes de postgrado y los titulados de las cohortes más recientes, a quienes nos hemos dirigido en la primera ola de envíos. Y les solicitamos la difusión de la encuesta entre sus “contactos” profesionales, sean o no titulados en Bellas Artes. Luego se hicieron tres invitaciones más, en las semanas sucesivas, a fin de captar el interés de la mayor población posible objetivo del estudio (Echeverría, J., 2014, p.41).

Aunque no mencionan un objetivo en el número de respuestas a alcanzar antes de cerrar la encuesta, la mantienen abierta durante el mes de mayo de 2013. Durante este tiempo envían “1.209 correos electrónicos habiendo obtenido 181 encuestas completas, y tras tres invitaciones posteriores a responder la encuesta se obtuvo una muestra final de 309 encuestas válidas” (Ibídem, 42).

Exponen que la principal contribución de su estudio es la adecuación, puesta en marcha y comprobación de la eficacia de su encuesta, dirigida al SCC de Euskadi, que incluye los diversos y múltiples aspectos de la formación y las trayectorias profesionales de los

egresados en bellas artes, aunque admiten que :

Hemos logrado llegar al sector cultural/creativo fuera del ámbito universitario en una medida muy inferior a nuestras expectativas. El otro sesgo que presenta nuestra muestra es que no es representativa del sector, pero aun así, nos ha permitido realizar una primera exploración en Euskadi del sector CC. Y por último, otro de los límites de nuestro estudio es que no hemos logrado llegar a titulados en Bellas Artes o personas dedicadas a tareas afines a las creativas y/o culturales insertos en otros sectores económicos diferentes del SCC (Ibídem, 46).

En cambio, Pérez y López-Aparicio (2017) mantienen que la encuesta ha tenido una gran difusión y acogida y consideran que “los datos que aporta son un fiel reflejo de la situación mayoritaria del este sector” (p. 20).

AII.1.2 Aspectos críticos.

Hay varias cuestiones que me sorprenden con respecto a la metodología empleada en la difusión de las respectivas encuestas y la obtención de las respuestas en las mismas. En primer lugar que Pérez y López-Aparicio no mencionan la existencia de sesgos a consecuencia de la metodología empleada en su encuesta. Es más, afirman que “la búsqueda de esos datos en una fuente primaria de excepción ha permitido que las conclusiones se asienten en una apreciación realista y objetiva sobre la actual situación económica de los artistas en España y de su actividad profesional” (Ibídem, 12).

Por otra parte, los miembros del equipo de investigación de INNOCRE2 sí admiten ciertos sesgos, aunque no indican si han introducido alguna variable que tenga en cuenta la existencia de estos sesgos a la hora de valorar los resultados de su encuesta. Finalmente, tanto Pérez y López-Aparicio como el equipo de investigación de INNOCRE2 asumen la buena intención de sus informantes a la hora de responder a las preguntas de sus encuestas, sin considerar que esto plantea también un sesgo que ha de ser tenido en cuenta.

En cuanto a la representatividad de las respuestas obtenidas en ambas encuestas – 1.046 informantes válidos en la de Pérez y López-Aparicio, frente a 309 en INNOCREA 2013 – también encuentro cierta controversia. Los investigadores de INNOCRE2 admiten no haber alcanzado un número de respuestas relevante, mientras que Pérez y López-Aparicio consideran un éxito el número de respuestas alcanzadas. Teniendo en cuenta que la primera de ellas se refiere solamente al País Vasco y la segunda a toda España, estas valoraciones no me parecen adecuadas.

Al comparar proporcionalmente estas cifras, para equiparar el número de respuestas de la encuesta realizada en toda España, con las cifras obtenidas en el caso del País Vasco, la cifra de respuestas obtenida a nivel estatal tiene que ser muy superior para poder ser considerada como un éxito. O recíprocamente, al equipo de investigadores de INNOCRE2 les es suficiente con entrevistar a un número inferior de informantes, para obtener sus resultados.

De hecho, Pérez y López-Aparicio (2017) informan que las respuestas obtenidas de esta comunidad autónoma representan tan solo un 2,2% del total de respuestas recibidas (p.29), es decir, alrededor de 23 artistas, por lo que considero que la afirmación de que “la alta participación en nuestra encuesta ha sido uno de los aspectos más destacables” (Ibídem, 22), carece de consistencia.

Para finalizar con estas puntualizaciones, quiero destacar el hecho de que Pérez y López-Aparicio, que incluyen y consideran entre sus referentes estudios internacionales – entre los que destacan “[...] los de Irlanda y Suecia. El primero auspiciado por The Arts Council of Ireland and Northern Ireland [y] el segundo realizado [...] para Konstnärnsnämnden, The Swedish Arts Grant Committe” (Ibídem, 15), entre otros – no tengan entre sus referentes el estudio llevado a cabo por el equipo de investigación del proyecto INNOCRE2. Entiendo que esta carencia desvirtúa en alguna medida el gran logro que los autores atribuyen a su trabajo.

AII.1.3 Algunas conclusiones.

Estas críticas me llevan a no llevar a cabo la comparación de los resultados cuantitativos obtenidos de ambos estudios y desestimo esta posibilidad, a pesar de haberlo intentado, ya que considero que este análisis no ofrece datos demasiado relevantes. Sin embargo, sí me voy a referir a sus respectivas conclusiones cualitativas a continuación.

Para Pérez y López Aparicio (Ibídem, 80-81):

- Los artistas plásticos y visuales son el factor más importante de

todo el sistema y el mercado del arte, el elemento principal que lo sustenta.

- El artista es el origen de un producto que genera una actividad en todo el sector de las artes plásticas dentro del entramado de las industrias culturales.

- Las industrias culturales tienen el cometido de dinamizar la actividad laboral y económica en nuestro país a través de la cultura, producir riqueza, puestos de trabajo y desarrollo.

- El artista apoya con su trabajo y con los costes del mismo el mantenimiento de todo este entramado, haciéndose cargo de los gastos de producción, que en el caso de cualquier otro profesional están cubiertos por la retribución que percibe por su trabajo.

- La retribución que perciben los artistas por su trabajo cuenta con una incierta y fluctuante rentabilidad, un exiguo nicho de mercado y depende habitualmente de otros agentes en el mercado.

- El artista también se hace cargo de los gastos de comunicación, difusión y representación a pesar de que esta labour casi nunca se ve retribuida.

- El artista sigue trabajando a pesar de no poder rentabilizar su trabajo y tener que dedicar parte de su tiempo a otras actividades más lucrativas.

- El artista no puede considerar su trabajo como una forma de sustento y una fuente de ingresos estable.

- Los artistas son trabajadores mayoritariamente autónomos y con un alto grado de desempleo.
- Los ingresos de la mayoría de los artistas encuestados apenas rondan el salario mínimo interprofesional, tienen serias dificultades para hacer frente a los gastos habituales y menor capacidad que la media nacional para hacer frente a una hipoteca o mantener a personas dependientes.
- Se trata de un colectivo profesional con pocos años de cotización a la Seguridad Social y con la consecuente inseguridad ante las futuras prestaciones de jubilación.
- Existe un reducido grupo de artistas que puede vivir de su actividad creativa, mantiene relaciones estables con el mercado del arte, una actividad expositiva a nivel internacional y confían en el trabajo de las galerías de arte como herramienta esencial en el reconocimiento del artista en el mercado y como un importante puntal en el desarrollo de su carrera.
- Aquellos artistas ajenos al mercado de las galerías de arte tienen una apreciación positiva del lugar que ocupan en la relación entre artistas y mercado.
- Aquellos artistas que mantienen vínculos con las galerías de arte viven una situación económica y profesional más positiva que los artistas ajenos a las galerías.

A su vez, los investigadores del proyecto INNOCRE2, presentan las siguientes conclusiones (Echeverría, J, 2014, pp. 91-92):

- Ser “artística y/o creativo” sigue siendo importante, y aún con cierta acentuación en los últimos diez años estudiados. Pero esta actividad en tanto se desarrolla, fundamentalmente, como proyectos propios, muestra la precariedad del sector.
- El retroceso hallado en las actividades artísticas creativas por cuenta ajena, ya sea como actividades artísticas en sí mismas o como empleado en otro sector de la economía, señalan una falta de capacidad de absorción de las instituciones (administración pública, empresas, asociaciones, colectivos) de las competencias/habilidades y experiencia creativa de los titulados en BBAA, para ser utilizadas como fuentes de creación de nuevas ideas.
- La importancia de ser “artista” coincide con el mayor desarrollo de las artes visuales entre las actividades desarrolladas por los encuestados, ya sea como primera actividad artística/creativa/cultural o como segunda.
- También este dato de ser “artista”, se comprende por la preferencia o la orientación a realizar trabajo no remunerado casi en un tercio de los encuestados, antes que abandonar el ámbito de las artes. Así se desarrollan proyectos propios “por amor al arte”, investigaciones, exploración de nuevos materiales como indican algunos de los encuestados.
- El desajuste de las normas laborales, el régimen de la Seguridad Social y la fiscalidad que no reconocen, por ejemplo, los contratos de corta duración tan extendidos en el sector, es un factor que

influye en la precariedad del trabajo o del empleo de los artistas y/o creativos.

- Tampoco la Seguridad Social en el Estado español reconoce la intermitencia del trabajo de los artistas independientes como ha sucedido en Francia, donde se creó un régimen especial de seguridad social para los artistas-autores.

- Las habilidades o competencias adquiridas dentro y fuera de la carrera de BBAA, y el trabajo en colaboración /cooperación con otros tienen un perfil innovador, ya sea por su pensamiento crítico, su capacidad de observación y análisis, así como por sus dotes creativas y ser fuente generadora de nuevas ideas.

- Las aportaciones artísticas que los encuestados pueden incrustar en otros sectores de la economía se encuentran desaprovechadas por una escasa capacidad de absorción de las instituciones de Euskadi, que no reconocen o desconocen las capacidades objetivas y potenciales que los titulados en BBAA pueden aportar a la innovación.

- La falta de financiación para realizar proyectos o para equipamiento no es considerado, en Euskadi, como un factor importante para generar proyectos.

- La “iniciativa propia” es el factor principal para generar proyectos, factor que refuerza la orientación de ser “artistas” como motivación individual de sus carreras.

En definitiva, ambos estudios coinciden en destacar la situación de precariedad que caracteriza el estatus profesional de los artistas en

España, a pesar de la importancia que le dan a esta profesión. Para cerrar este capítulo, incluyo a continuación dos párrafos que describen de manera certera esta compleja, escurridiza e incierta realidad que, a pesar del creciente interés político y académico por desentrañar su funcionamiento a través de análisis, investigaciones y encuestas, no deja de ser aún un territorio bastante ignoto:

- Los datos que hemos conocido nos han ofrecido un retrato muy veraz del artista como trabajador autónomo en una situación francamente precaria que no es única de los artistas plásticos, que comparte precariedad con muchos otros creadores de las industrias culturales, con escritores, músicos, actores, bailarines, y que posiblemente corre el riesgo de pasar factura al desarrollo cultural de nuestro país. (Pérez y López-Aparicio, 2017, p.81).
- Los datos apuntan a una amplia extensión de las trayectorias profesionales inestables, precarias y multidireccionales, [en las cuales] el factor de mayor peso es la iniciativa individual. [...] El mercado de trabajo formal resulta un entorno de cierta hostilidad para los artistas y creativos debido a su difícil encaje con los criterios del mercado de la oferta y la demanda y la dificultad por encontrar entornos favorables para poder desarrollar la actividad vocacional de carácter artístico y cultural (Galarraga, A. y Rocca, L. en Estankona et al., 2014, p. 203).

Antes de finalizar este apartado, quiero dejar constancia de que, a pesar de las críticas vertidas, otorgo un gran valor que otorgo a los autores y los estudios que presento en el apartado anterior,. Celebro las

iniciativas de estos investigadores que toman la decisión de acercarse al tan complejo sistema del arte, porque entiendo que realizan un gran esfuerzo, para aportar datos muy valiosos.

Esto es particularmente relevante en lo que concierne a esta tesis, ya que de ambos estudios se desprende que la precariedad en el sistema del arte en el Estado español es estructural y consta de múltiples y enormes dimensiones. Además, aprecio doblemente las labores de investigación realizadas al constatar que, con medios escasos, tratan de suplir el poco interés que demuestran las instituciones estatales por dar luz propia a este fenómeno.

Desde las instituciones europeas, se está realizando un esfuerzo considerable en estructurar un sector, en el que se dan una serie de relaciones económicas, que se resisten a adoptar la racionalidad que exige el estudio de una economía de mercado convencional, en la que productos y servicios son analizados, en función de su valor como bienes de consumo, en un sistema de producción capitalista.

El capital simbólico del arte, junto a cierto valor psicológico atribuido a la práctica del mismo, confieren a la actividad económica realizada por el colectivo de artistas de unas características muy variables y difícilmente cuantificables. Tal vez por esta razón, aun no disponemos de las herramientas metodológicas necesarias para estudiarlo con la suficiente precisión y objetividad. De este modo, su estudio empírico se hace especialmente dificultoso y hay que recurrir al diseño de estudios que rozan los límites de la investigación formal.

A continuación, presento dos estudios estadísticos de propia

elaboración, en los que planteo cuestiones que creo pertinente destacar en esta tesis.

El primero de ellos entra más en relación con el trabajo realizado en el proyecto INNOCRE2, ya que se refiere también a los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU. En este caso se trata de evaluar un momento muy concreto de las trayectorias profesionales de este colectivo, precisamente en el momento en que aún están estudiando, o en los años inmediatamente posteriores a la finalización de sus estudios.

El segundo está directamente relacionado con el trabajo de Pérez y López-Aparicio, ya que también busca establecer cuál es la actividad económica de los artistas en España, aunque en este caso comparándola con el resto de las actividades que se dan en el mercado laboral general.

AII.2 Estudio de dos convocatorias institucionales financiadas con fondos públicos para la promoción de artistas emergentes: Ertibil Bizkaia y Arteshop Bilbao.

En este apartado presento, analizo y comparo Ertibil Bizkaia y Arteshop Bilbao, dos convocatorias institucionales financiadas con fondos públicos destinadas a apoyar a artistas noveles. Sus programas aspiran a acercar el trabajo de artistas poco conocidos a amplios sectores de la sociedad, promoverles en las etapas iniciales de sus carreras y fomentar su profesionalización.

La Diputación Foral de Bizkaia (DFB-BFA), órgano ejecutivo y de gobierno de este Territorio Histórico, financia y organiza Ertibil

íntegramente, desde su puesta en marcha en 1984³. Siete años después, varios representantes de las Administraciones Vascas y de la Fundación Solomon R. Guggenheim inician las conversaciones que hacen posible la inauguración del Museo Guggenheim Bilbao en 1997, según expone Romo (1999, p. 218).

En este mismo texto, Romo también afirma que las principales razones políticas que motivan este acuerdo radican en la necesidad de regenerar la ciudad de Bilbao, mediante la construcción de una serie de equipamientos culturales, y superar la crisis de la tradicional industria pesada en la que se basa principalmente la economía de la provincia de Bizkaia (p. 219).

Es precisamente, a finales de la década de los ochenta cuando emerge el concepto de ciudad creativa (Landry, C., 2005, p.2) y comienza su imparable difusión. Existe, por lo tanto, una voluntad política por convertir a la ciudad de Bilbao en un referente internacional como ciudad creativa, “[...] una ciudad emocionalmente satisfactoria y que estimule la creatividad entre sus ciudadanos” (Yencken, D., 1988, p. 597), a través de la promoción del arte.

A su vez, Arteshop es un certamen organizado por el Ayuntamiento de Bilbao, a través de la entidad pública Bilbao Ekintza, E.P.E.L. En su organización colaboran la Universidad del País Vasco, y fundamentalmente la Facultad de Bellas Artes de esta Universidad, y la Fundación Bilbao Arte.

³ En las páginas web de la DFA-BFA tan solo existe información acerca de Ertibil Bizkaia desde 1986: <https://goo.gl/tS2OmQ> y <https://goo.gl/2xQRRa> [Último acceso 15/04/2017]. Sin embargo, para establecer la fecha de inicio de Ertibil, tomo como referencia la siguiente noticia; D.S.O. (15 de abril de 2009). Una muestra con 26 años de historia. El Correo. Recuperado de <https://goo.gl/eCFLeq>.

Surge en 2011, cuando el museo es ya una realidad consolidada con éxito y el llamado “efecto Guggenheim” es internacionalmente considerado como el símbolo de la ansiada regeneración industrial de Bilbao y la economía del País Vasco en su conjunto (Plaza, B., 1999; Plaza, B.; Tironi, M. y Haarich, S. N., 2009).

En este sentido, aunque mucho tiempo antes Adorno y Horkheimer ya presentan el término industria cultural (Horkheimer, M. y Adorno, T. W., 1944), es fundamentalmente a partir de los trabajos de Landry y Bianchini (1995) y Florida (2002), cuando el nuevo fenómeno de las industrias creativas se convierte en objeto de un profundo debate académico.

De hecho, es al anteriormente mencionado Landry a quien se atribuye, junto a Hyams, la creación del índice de ciudades creativas, concebido y desarrollado en colaboración con la asociación Bilbao Metrópoli 30 y Bizkaia Xede, entre los años 2008 y 2009⁴. Para la evaluación de las ciudades creativas, se tienen en cuenta datos que provienen de sectores muy diversos, entre los que se encuentran la educación y la instrucción a todos los niveles, así como los campos del arte y la cultura.

Por una parte, la franja temporal en la que se desarrollan los acontecimientos que expongo anteriormente, entre finales de los años ochenta y la actualidad, me llevan a considerar que el análisis de dos convocatorias como Ertibil y Arteshop pueden ofrecer una visión de la

⁴ Referencia: Charles Landry (2016). Creative Cities Index. Recuperado de <https://goo.gl/p89JR6>. Además de este índice existen otras iniciativas similares como la Red de Ciudades Creativas de la Unesco (<https://goo.gl/RJjEfz>) o el Índice Global de la Creatividad (<https://goo.gl/m43ILA>), entre otros. Entre los promotores de este último se encuentra el citado Florida.

evolución que experimentan las convocatorias para la promoción del arte antes y después de la emergencia y desarrollo de la noción de ciudad creativa.

Por otra parte, entiendo que a través del examen detallado de estos certámenes es posible observar algunos cambios que se dan ya en las etapas formativas de los artistas y que se pueden encontrar ciertos paralelismos en el sistema del arte en su conjunto, como si se tratara de una reproducción de patrones. De hecho, Arteshop y Ertibil presentan una serie de características que definen ambos certámenes y que se estudian en esta sección.

Asimismo, entre los rasgos definitorios de las dos convocatorias es posible encontrar tanto diferencias como similitudes, entre las que destaco, en primer lugar, que mientras Ertibil opera como muestra itinerante, recorriendo varias salas municipales de exposiciones de la provincia de Bizkaia, Arteshop hace posible la presencia de obras de arte en un gran número de establecimientos comerciales privados, no incluidos en la categoría de espacios específicos para la presentación de obras de arte.

En segundo lugar, ambos programas proponen similares sistemas competitivos para la selección de los artistas que solicitan participar e incorporan un concurso que incluye premios monetarios para algunos de los artistas finalmente seleccionados. Sin embargo, mientras Arteshop destina algunos fondos para pagar a los artistas por su trabajo y los materiales empleados en sus obras, los artistas de Ertibil deben autofinanciarse o solicitar ayudas y becas externas para este mismo

propósito.

En tercer lugar, Ertibil selecciona un número más bajo de artistas que Arteshop. Finalmente, Arteshop introduce la figura de artista-tutor. De este modo, una selección de artistas de la Fundación Bilbao Arte lleva a cabo la función de tutorizar los trabajos de los participantes en el concurso y, además, realizan sus propias intervenciones artísticas, fuera de concurso, en diferentes áreas de exposición en edificios emblemáticos de la ciudad.

AII.2.1 Materiales, objetivos y métodos.

En el caso de Ertibil, las fuentes de información son las Órdenes y Resoluciones Forales que la DFB-BFA publica en su web. Las bases reguladoras para el funcionamiento de Arteshop las publica el Ayuntamiento de Bilbao y son accesibles también a través de su web. Estos materiales se adjuntan en los anexos 2 y 3 respectivamente. Además, la Facultad de Bellas Artes, a través del Vicedecanato de Extensión Universitaria, me facilita los datos tanto del número de solicitudes como de los participantes finalmente seleccionados en Arteshop.

En lo que se refiere a Arteshop, aunque la primera edición data de 2011, no es hasta la siguiente convocatoria cuando sus organizadores elaboran y publican un documento oficial que incluye las normas de participación en este certamen. Por este motivo, el estudio comprende el periodo entre 2012 y 2016 inclusive. Aunque durante la elaboración de este estudio, en el año 2017, ambos programas ya están en funcionamiento, aun no existen datos concluyentes y, por lo tanto, no

incorporo los datos de este año.

Algunos de los contenidos referentes a los orígenes de Arteshop son extractos del trabajo de fin del Máster en Investigación y Creación en Arte, titulado “Producción del arte en la cultura de consumo: De Arteshop y Un zumo de pelo” (2013), en el que trabajo desde 2012. Para la elaboración de este trabajo de fin de máster, que tiene un carácter principalmente cualitativo, llevo a cabo varias entrevistas tanto a los organizadores del certamen, como a varios artistas y comerciantes participantes en las dos primeras ediciones del certamen Arteshop.

Por otro lado, uno de los objetivos principales, con respecto a la temática de esta tesis, consiste en analizar la distribución de los presupuestos que Arteshop y Ertibil dedican a compensar el trabajo de los participantes en sus convocatorias. También examino los resultados de la oferta competitiva de los artistas en cuanto a su concurrencia, su participación y su recurrencia. Esto es, cuántas personas solicitan su participación, cuántas son seleccionadas y cuáles son las secuencias de repetición de personas solicitantes.

Contrasto los resultados obtenidos con la teoría de Thorsby (1994) de preferencia laboral de los artistas (*artists' work preference*) y la teoría de los mercados en los que el ganador se lo lleva todo (*winner-take-all markets*) de Frank y Cook (1995) principalmente. Los rasgos más importantes de estas teorías los resume Rengers (2002).

La primera de ellas se caracteriza porque “a los artistas se les confronta con el reto de maximizar el tiempo empleado en el ansiado trabajo artístico, mientras que se ocupan de cumplir con el requisito de

conseguir ingresos presupuestarios básicos en indeseados trabajos no artísticos.” (p.2). En lo que respecta a la segunda, “trata de explicar las distribuciones sesgadas de recompensas en el mercado arte (y otros mercados) y los mecanismos que conducen a esta distribución” (p.2).

AII.2.2 Hipótesis de partida

Parto de la hipótesis de que estos rasgos que definen el sistema del arte en su conjunto, ya se encuentran presentes durante las etapas de formación y promoción de artistas emergentes. Otra hipótesis de partida surge de la consideración del asombroso cambio que se da en el País Vasco, y particularmente en la ciudad de Bilbao, por la ambición política y los esfuerzos realizados por conseguir una posición líder como ciudad creativa a nivel internacional, durante las tres últimas décadas.

Esta segunda hipótesis consiste entonces en la consideración de que las inversiones estratégicas realizadas en el sector de la cultura, y fundamentalmente en la promoción del arte, hacen patente la existencia de dos modos diferentes de entender la práctica artística, que se ven reflejados en los distintos funcionamientos de Ertibil Bizkaia y Arteshop Bilbao. Por este motivo, una vez elaborado el análisis cuantitativo de cada uno de los casos de estudio, presento además un análisis comparativo entre ambos certámenes.

AII.2.3 Ertibil Bizkaia. Muestra itinerante de artes plásticas.

Ertibil Bizkaia es una muestra itinerante de artes visuales, convocada, organizada y financiada por la DFB-BFA que, aunque probablemente sufre diferentes cambios en su configuración durante sus más de treinta años de existencia, permanece estable durante el periodo

estudiado. Ertibil consiste en convocatorias anuales que llevan a cabo una selección de un máximo de veinte obras artísticas, entre las solicitudes recibidas, que se exhiben en diferentes Salas Municipales de Exposiciones de Bizkaia, durante periodos determinados.

Las convocatorias se rigen por ciertas bases reguladoras, que la DFB-BFA publica mediante Decretos Forales, y sus respectivas Resoluciones Forales, existiendo información detallada en su web entre los años 2010 y 2016 incluidos. En dichos decretos y resoluciones, es posible obtener los datos necesarios para llevar a cabo un estudio empírico de las condiciones en el que se desarrollan las convocatorias.

A continuación paso a resaltar las características más relevantes de Ertibil. En cuanto a las obras que participan en la muestra, las modalidades que abarca son:

- Pintura, Escultura, Grabado, Fotografía – presentadas en soporte rígido y protegidas con cualquier tipo de material transparente, excepto plástico – y DVD-Video en formato estándar DVD de alta resolución, sin codificación alguna y con una duración máxima de cinco minutos. La convocatoria excluye las instalaciones dadas las características de las salas de exposiciones en las que se exponen las obras. Asimismo, tampoco admite obras realizadas en años anteriores al de la convocatoria, con el fin de obtener una mayor innovación, ni aquellas obras ya premiadas en otros certámenes, concursos o premios convocados con anterioridad en el Estado Español, o a nivel internacional, por entidades o instituciones públicas o

privadas. Tampoco es posible presentar obras expuestas anteriormente en cualquier tipo de foros y certámenes artísticos en el año de la convocatoria. Los artistas gozan de plena libertad en cuanto a temática y conceptos visuales, si bien, debido al carácter itinerante de la exposición, el tribunal que selecciona las obras participantes puede descartar aquellas que no reúnan garantías de consistencia o cuyo traslado por los municipios seleccionados sea problemático por su naturaleza (Decreto Foral 182/2015. Bases reguladoras Ertibil Bizkaia 2016. Diputación Foral de Bizkaia, 10 de diciembre de 2015, pp. 25143-25144).

En lo que respecta a las personas solicitantes existen dos barreras de acceso:

- O bien han de estar empadronadas en cualquiera de los municipios del Territorio Histórico de Bizkaia, de forma ininterrumpida desde el uno de enero del año en el que la convocatoria tiene lugar, hasta el momento de presentación de la solicitud, o bien estar matriculadas en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU durante el curso escolar en el que se lanza la convocatoria, en cualquiera de las modalidades de las artes visuales citadas anteriormente o cualquiera de las enseñanzas que en esta facultad se imparten, a nivel de licenciatura, grado, máster, postgrado y doctorado (Ibídem, 25144).

En lo referente a su edad, las personas solicitantes:

- Han de ser menores de treinta y cinco años para poder participar. No se admite la participación de grupos o colectivos de personas, a no ser que estén representados por una sola persona. En este caso, tanto la persona representante como los miembros del grupo/colectivo deben cumplir con los anteriores requisitos. También quedan excluidas del ámbito de aplicación del Decreto Foral las personas que han obtenido el primer premio en convocatorias de ediciones precedentes. Asimismo, quedan excluidas, durante el período que establezca la correspondiente sanción, aquellas personas físicas sancionadas administrativa o penalmente por incurrir en discriminación por razón de sexo y las sancionadas con esta prohibición en virtud de la Ley Vasca 4/2005, de 18 de febrero, para la Igualdad de Mujeres y Hombres (Ibídem, 25144).

Entre las solicitudes recibidas, se realiza una selección mediante un sistema de concurrencia competitiva, esto es:

- Mediante la constitución de un tribunal calificador cuyos miembros son designados mediante orden foral, cumpliendo lo establecido en el artículo 3.7 de la Ley vasca 4/2005, de 18 de febrero, para la Igualdad entre mujeres y hombres (Ibídem, 25146).

De este modo, el tribunal procede a la evaluación de las solicitudes presentadas, a fin de establecer una comparación entre las mismas, atendiendo a los criterios de valoración siguientes:

1. Calidad creativa de la obra: Hasta 10 puntos,

2. Concepto e innovación: Hasta 10 puntos, y
3. Resolución formal: Hasta 10 puntos (Ibídem, 25145).

Una vez evaluadas las solicitudes el tribunal procede a dictaminar el orden de selección de las mismas:

El dictamen del tribunal da lugar a una propuesta de resolución, por la cual se seleccionan aquéllas que hayan obtenido mayor puntuación, hasta un máximo de veinte obras, y una vez aprobada dicha propuesta, la DFB-BFA hace pública la resolución definitiva en su web. La DFB-BFA destinada anualmente una partida presupuestaria, con cargo a los fondos del departamento Foral de Cultura, para la concesión de los premios a la selección de obras, proponiendo la adjudicación de tres premios especiales y otros diecisiete premios al resto de obras seleccionadas que finalmente configuran la muestra itinerante, teniendo como límite la cuantía consignada en la correspondiente partida presupuestaria. Estos premios son compatibles con los que, en su caso, y con posterioridad, concedan otras Administraciones, Entes Públicos o Privados, nacionales o internacionales para la misma obra. Cada persona autora de las diecisiete obras finalistas recibe, como apoyo a su creación artística y a fin de coadyuvar a su promoción en el ámbito de las artes visuales, un premio en cuantía de 2.000,00 €. Asimismo, cada persona autora de las tres obras especiales seleccionadas recibe, en razón de las puntuaciones obtenidas un premio en cuantía de: 5.000,00 € para

la obra que haya obtenido la mayor puntuación 4.000,00 € para la obra a la que se le ha concedido la segunda mayor puntuación y 3.000,00 € para la obra clasificada en tercer lugar en orden a la puntuación obtenida. A los importes de los tres premios que se concedan, así como a las diecisiete obras que se seleccionen, se les aplican las retenciones de IRPF a que hubiere lugar de conformidad con la normativa fiscal en vigor. Las personas autoras de las veinte obras seleccionadas, de forma gratuita y de propia conformidad, ceden sus obras a la Diputación Foral de Bizkaia, desde el día de su selección hasta el 31 de enero del año siguiente al de la convocatoria, al objeto de que éstas sean expuestas en diferentes Salas de Exposiciones Municipales del Territorio Histórico de Bizkaia. Las obras seleccionadas, excepto las premiadas que quedan en poder de la Diputación Foral de Bizkaia, una vez finalizado el programa de exposiciones, deberán ser retiradas del lugar donde fueron entregadas, en el mismo horario establecido para su entrega. En el supuesto de que, tanto las obras no seleccionadas como las seleccionadas no premiadas, no sean retiradas en el período señalado en cada caso, se entenderá que las autoras renuncian a recuperarlas, por lo que la Diputación Foral de Bizkaia quedará eximida de cualquier tipo de responsabilidad sobre las obras, pudiendo disponer de ellas, como considere oportuno (Ibídem, 25144-25148).

AII.2.4 Resultados del análisis de Ertibil Bizkaia.

A continuación, presento en una serie de tablas y gráficos un resumen de los datos cuantitativos extraídos de la Orden Foral que presenta las bases reguladoras de Ertibil para el año 2016, que coinciden exactamente con las de los años anteriores.

En la primera de las tablas recojo, a continuación, los datos cuantitativos concernientes a la concurrencia (C = número de solicitantes, la participación (P = número de participantes) y la distribución de las dotaciones económicas contempladas en las partidas presupuestarias destinadas al pago de los diferentes premios (Q = número de premiados y € = dotación económica de cada premio), durante el periodo estudiado. En la última fila aparece el presupuesto total para la dotación de premios en el periodo estudiado.

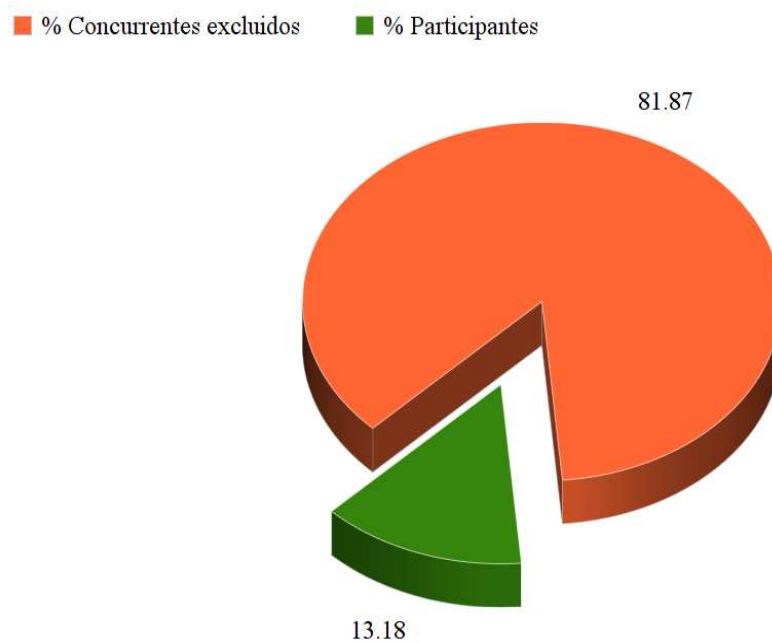
Tabla 1. Concurrencia, participación, número de premiados y dotación económica de los premios.

		1 st . prize		2 nd prize		3 rd prize		Finalists		
C	P	Q	€	Q	€	Q	€	Q	€	T.B.
535	97	5	5000	5	4000	5	3000	82	2000	224000

Referencia: Elaboración propia a partir de la información obtenida en las ordenes forales que se incluyen en el anexo 2.

La figura 4 siguiente indica la relación porcentual entre concurrentes excluidos y participantes.

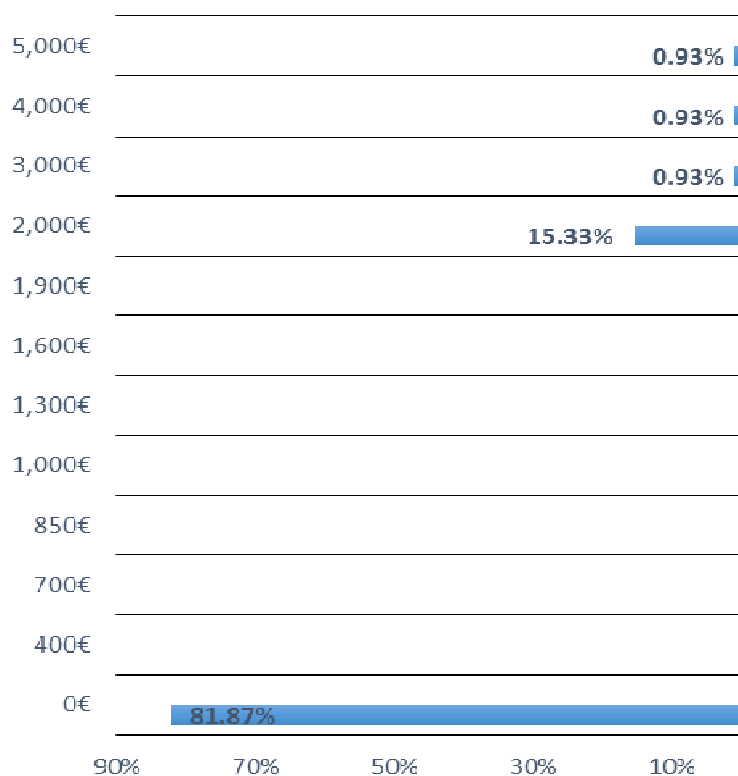
Figura 4. Comparativa concurrentes excluidos y participantes Ertibil



Referencia: Elaboración propia a partir de la información obtenida en las ordenes forales que se incluyen en el anexo 2.

A continuación, la figura 5 presenta la distribución económica de los premios. A la vista de estos gráficos, es posible apreciar un gran desequilibrio entre el número de personas solicitantes y finalmente seleccionadas, que provoca un fuerte contraste en la distribución de la dotación presupuestaria del certamen Ertibil.

Figura 5: Distribución del presupuesto entre los concurrentes Ertibil.



Referencia: Elaboración propia a partir de la información obtenida en las ordenes forales que se incluyen en el anexo 2.

A continuación, en la tabla 2 presento la recurrencia, es decir, la frecuencia con la que una misma persona solicita participar en Ertibil. La fila de la derecha indica la relación porcentual de las frecuencias con respecto al número total de solicitudes, mientras que la última fila indica que las 534 solicitudes a Ertibil en el periodo estudiado, corresponden a 294 personas.

Tabla 2. Recurrencia Ertibil

Nº concurrencias	Personas	Porcentaje
1	164	55,78 %
2	66	22,45 %
3	28	9,52 %
4	24	8,16 %
5	12	4,08 %
	294	100 %

Referencia: Elaboración propia a partir de la información obtenida en las ordenes forales que se incluyen en el anexo 2.

AII.2.5 Arteshop Bilbao. Un comercio, una obra de arte.

A diferencia de lo que sucede con Ertibil, la novedad de la convocatoria Arteshop Bilbao implica que, a fin de lograr su consolidación, está sujeta a significativos cambios durante el periodo estudiado. Por este motivo paso, a continuación, a hacer una presentación de su origen, para más adelante describir la evolución de las bases reguladores de este certamen a lo largo de dicho periodo.

AII.2.5.1 Orígenes de Arteshop Bilbao.

Arteshop tiene su origen como una iniciativa del CiB (Comercios Innovadores de Bilbao) que, según la información que aparece en su sitio web⁵ y que recojo a continuación:

Es un espacio de encuentro entre comerciantes, consumidores, empresas de servicios, asociaciones y profesionales, y que pretende crear un clima favorable a la introducción de

⁵ <http://cibilbao.com/que-es-el-cib/> [último acceso 15/04/2017]

innovaciones en comercios de Bilbao. El objetivo último del CiB, cuya creación se remonta a 2010, es acercar la innovación a pie del establecimiento, para poder aplicarla al comercio de la ciudad de Bilbao. Para ello, la comunidad busca compartir ideas e informaciones, seleccionar proveedores, participar en proyectos de colaboración entre comercios, y aprovechar las sinergias que se produzcan entre el comercio y sectores como la hostelería, el ocio, el turismo, la tecnología y el arte, actividades que se recogen como contenidos en línea.

La comunidad CiB opera bajo el amparo de Bilbao Ekintza⁶:

Una entidad municipal que promueve la generación de riqueza económica y social para Bilbao, potenciando la ciudad como destino atractivo a la inversión, a la creación y crecimiento de empresas, mejorando las oportunidades de acceso al empleo. Los objetivos principales de esta entidad, consisten en liderar el impulso económico y el posicionamiento internacional de la ciudad:

- Facilitando el crecimiento de las empresas de su entorno, apoyando el crecimiento y el acceso a nuevos mercados.
- Promoviendo el desarrollo de la actividad económica local que garantice la calidad de la vida de la ciudad.

⁶ <http://www.bilbao.eus/BilbaoEkintza/es/index.html>

- Constituyéndose como referente en la atracción de eventos, que le posicionen como referente internacional para el turismo y la actividad económica.

Las instituciones financiadoras de Bilbao Ekintza, de carácter público, son el Ayuntamiento de Bilbao, la Diputación Foral de Bizkaia, el Gobierno Vasco, el Centro Municipal de Apoyo al Empleo Behargintza, el Servicio Vasco de Empleo Lanbide, la Oficina de Turismo de Bizkaia y el Fondo Social Europeo. Esta última cofinancia las actividades de la entidad al 50%.

Es en 2011, durante una de las reuniones de los miembros del CiB, cuando se plantea la idea de relacionar la actividad comercial con la artística. Al año siguiente, me encuentro realizando el Máster en Investigación y Creación en Arte, en la Facultad de Bellas Artes de la misma Universidad que colabora en la organización de Arteshop.

Es entonces cuando decido que el tema de investigación para el trabajo de fin de Máster (TFM) que he de realizar, va a girar en torno a las relaciones entre la actividad artística y la comercial en la historia del arte, a nivel general, y al certamen Arteshop y a mi propia práctica artística en el contexto del espacio comercial, más en particular.

Uno de mis objetivos para este TFM es reconstruir el proceso de emergencia de Arteshop, por lo cual realizo una serie de entrevistas a comerciantes, artistas y otras personas involucradas en la organización del certamen. Parte de los resultados obtenidos en este trabajo son recogidos y, previa reedición, incluidos en este y en otros apartados de esta tesis. A continuación, en tanto en cuanto considero que

contextualiza el carácter específico de la convocatoria, presento un resumen del origen de Arteshop.

El proyecto original consiste en reproducir algunas imágenes de las pinturas del artista bilbaíno Daniel Tamayo, que se recogen por primera vez en una exposición de su trabajo durante la última década, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, entre marzo y junio de 2011. Según este proyecto, las reproducciones mencionadas serían expuestas en lugares visibles de los escaparates de los comercios participantes de la comunidad CiB, repartidos por esta misma ciudad y coincidiendo con la exposición del artista.

Este proyecto también pretende involucrar a los clientes de los comercios participantes en una técnica conocida como gamificación. Esta técnica emplea el pensamiento y la mecánica de la jugabilidad en contextos ajenos a los juegos, haciendo que el entorno de aplicación sea más atractivo.

Así, se aprovecha la predisposición psicológica de los seres humanos para participar en juegos, con el fin de que las personas adopten cierto comportamiento. Esta técnica pretende animar a las personas a realizar tareas que pueden considerar aburridas como, en el contexto que nos ocupa, puede ser ir de compras o visitar un museo.

Por razones que no vienen al caso, Tamayo rehúsa esta participar en esta colaboración, por lo que el proyecto inicial no se lleva a cabo. Sin embargo, Tamayo dirige la petición del CiB al Vicedecanato de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, uno de los órganos de gobierno de dicha facultad, en la cual el artista es además docente.

El responsable de dicho Vicedecanato se reúne con los miembros del CiB y, conjuntamente, dan nombre a la convocatoria – que desde ese momento se empieza a denominar simplemente Arteshop – y deciden poner en marcha lo que sería su primera edición. Es de este modo, como la propuesta de los comerciantes pasa a formar parte del programa de actividades que se desarrollan desde el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la facultad, para la promoción de sus alumnos.

Esta primera edición, que se puede considerar como una prueba piloto, no se plantea como un programa regido con unas bases reguladoras como sucede en ediciones posteriores. Organizada con cierta urgencia, en esta primera experiencia se propone participar a una serie de alumnos – entre los que me encuentro – mediante invitación personal expresa, sin una convocatoria oficial, ni un concurso de proyectos previo.

Finalmente, un grupo de veinticuatro alumnos de la Facultad de Bellas Artes son seleccionados – entre los que no me encuentro, ya que rehúso formar parte – para realizar intervenciones artísticas en los veinticuatro comercios dispuestos a acoger sus trabajos. En esta ocasión, la supervisión de la labor de los estudiantes la lleva a cabo, de manera voluntaria, un grupo de profesores de dicha facultad.

Durante la rueda de prensa que cierra esta primera edición de Arteshop, figura como organizador el CiB, contando con una serie de colaboradores y patrocinadores tales como el Gobierno Vasco, la Universidad del País Vasco, el Ayuntamiento de Bilbao y la Fundación Peñasal.

En este evento, se entregan once cheques regalo al público que participa en la estrategia de gamificación que finalmente se lleva a cabo, pero que no tiene como hilo conductor ninguna de las intervenciones artísticas realizadas. Simplemente se valora la visita de al menos ocho de los veinticuatro establecimientos participantes. Asimismo, durante esta rueda de prensa se hace entrega a cada estudiante de una bolsa de ayuda de 200 €, como reconocimiento al trabajo realizado y en pago de los gastos de producción.

El balance de esta iniciativa es considerado por sus organizadores como positivo, afianzándose los fundamentos de un programa que se presume como de largo recorrido.

La organización de la edición de Arteshop Bilbao convocada en 2012 experimenta cambios importantes. En primer lugar, el proyecto deja de ser organizado por el CiB, y pasa a manos de Bilbao Ekintza. De este modo Arteshop se consolida como un programa institucional fruto de la colaboración de esta entidad con la Universidad del País Vasco y la Fundación Bilbao Arte, que elabora n las primeras Bases Regulatoras de lo que se denomina ya programa Arteshop.

En esta ocasión, presento mi solicitud a esta convocatoria y soy seleccionado. De este modo, mi participación en el certamen no solo se limita a mi labour como estudiante de la facultad sino, además, como investigador, lo que me permite llevar a cabo una observación participante, método de recolección de datos que utilizo en la investigación cualitativa destinada a la elaboración del anteriormente mencionado TFM.

AII.2.5.2 Evolución de Arteshop Bilbao.

Con el fin a hacer un resumen de la evolución de Arteshop, reviso las bases reguladores de este certamen a lo largo del periodo estudiado. En la exposición de motivos que presentan las entidades organizadoras en las *Bases del Programa Arteshop 2012* se expone que:

Esta es una iniciativa innovadora encaminada a apoyar la actividad comercial combinando arte y comercio. También se indica en esta exposición de motivos que el programa surge a partir de una iniciativa del CiB que, en su segunda edición, pretende hacerse extensible a todos los establecimientos y espacios comerciales del municipio. Se incluyen además como motivos la pretensión de captar la atención de los/as consumidores/as de un modo distinto al que están habituados. Se añade además, que Arteshop propone intervenciones artísticas realizadas por estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU y artistas procedentes de Bilbao Arte, en establecimientos y espacios comerciales (Bases reguladoras Arteshop 2012, p. 3).

Los objetivos que se indican en las Bases de la iniciativa son:

- Apoyar la actividad comercial de la ciudad ofreciendo un entorno diferente en el que las personas disfruten de algo más que de su experiencia cotidiana de compras, captando su atención de un modo creativo y distinto al que están habituadas,
- Facilitar a los/las jóvenes estudiantes de la UPV-EHU y artistas de Bilbao Arte, la oportunidad de intervenir en un espacio concreto

de la ciudad de Bilbao y mostrar su trabajo en un contexto no habitual para el arte contemporáneo,

- Promover la cooperación entre arte, diseño y actividad comercial,
- Disponer de una ventana en la ciudad donde hacer visibles los resultados y el trabajo del alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU y de los artistas de Bilbao Arte y entrar en contacto directo con la sociedad estableciendo otro tipo de relaciones entre arte, trabajo creativo y sociedad (Ídem).

Las empresas que deseen participar en la segunda edición de Arteshop, según consta en las Bases deberán:

- Tener ubicado su establecimiento comercial en el municipio de Bilbao,
- Encontrarse al corriente de sus obligaciones frente a las diferentes Administraciones Públicas con las que tengan exigencias de carácter tributario, así como estar al corriente de sus obligaciones con la Seguridad Social.
- En el caso de personas jurídicas, las entidades se ajustarán a la definición y requisitos de microempresa, pequeña y mediana empresa,
- Estar constituidas y con actividad económica en el período de vigencia de las Bases, tomando como fecha inicial la del alta en el Impuesto de Actividades Económicas, y
- Tener como actividad principal alguna de las incluidas en los grupos y/o epígrafes del Impuesto de Actividades Económicas recogidos en una serie de agrupaciones que se incluyen en las

Bases (Ibídem, 3).

También se indica en la Bases que:

- La participación en el programa Arteshop tiene lugar por razón social, no pudiéndose presentar más de un establecimiento o comercio que comparta el mismo número de identificación fiscal. Asimismo, se especifica que en el supuesto de que se presenten más de un establecimiento o comercio en el que se produzca tal circunstancia únicamente toma parte en el Programa el que lo haya solicitado en primer lugar (Ibídem, 4).

Los comercios participantes se comprometen según las Bases a:

- Mantener una disposición para la colaboración con el artista para el diseño y desarrollo del proyecto,
- Mantener expuesta la producción artística durante el período establecido para la Campaña y celebración del Concurso que tendrá lugar al efecto,
- Recoger junto al proyecto realizado los datos del autor del mismo (estudiante),
- La difusión de la campaña,
- El abono de una cuota económica destinada a financiar los premios del concurso, y
- Contar con un Seguro de Responsabilidad Civil que cubra los riesgos derivados de la exposición de los proyectos en sus instalaciones (Ídem).

Arteshop tiene destinada una partida presupuestaria que según las Bases se distribuye de la siguiente manera:

- Los comercios se ven beneficiados a través una ayuda máxima de 200,00 € en concepto de gastos para la producción del proyecto. Este límite económico no impide inversiones mayores en el proyecto por parte de los comercios que así lo decidan. La gestión de esta cantidad económica se realiza directamente con el/la estudiante designado para la realización del proyecto,
- Los estudiantes perciben la cantidad de 300,00 € en concepto de pago por el desarrollo del proyecto,
- Los espacios comerciales se ven beneficiados a través una ayuda máxima de 400,00 € en concepto de gastos para la producción del proyecto. La gestión de esta cantidad económica se realiza directamente con el/la artista designado/a para la realización del proyecto, y
- Los artistas perciben la cantidad de 600,00 € en concepto de pago por el desarrollo del proyecto (Ibídem, 5).

Las ayudas económicas dirigidas a la producción de los proyectos están destinadas, según las Bases, a subvencionar los gastos exclusivamente relacionados con el diseño, ejecución y montaje de los mismos. En concreto tienen la consideración de gastos subvencionables los siguientes:

- a) Gastos de materiales y herramientas para la realización de la producción artística,
- b) Gastos para el transporte de materiales o elementos de la producción artística desde los talleres hasta el establecimiento comercial, y

c) Gastos derivados del montaje de las producciones (Ídem).

En cuanto a los criterios y modo de selección de los comercios, los estudiantes y los artistas participantes, las Bases especifican que:

Las tres entidades organizadoras, Bilbao Ekintza E.P.E.L, la Universidad del País Vasco y la Fundación Bilbao Arte, se encargan de su selección. Bilbao Ekintza E.P.E.L lleva a cabo la selección de los comercios. Para ello, el criterio a seguir es el de orden de presentación de solicitudes, en el lugar indicado en las Bases, y pueden participar los 45 primeros comercios que entreguen la totalidad de la documentación requerida, no se aceptan solicitudes que carezcan de alguno de los documentos exigidos y una vez comunicada la selección del comercio, éste debe realizar, en el plazo de cinco días hábiles, un ingreso de 60,00 €, en el número de cuenta que le facilite Bilbao Ekintza, EPEL, que se dedica al pago de los premios del concurso (Ibídem, 6-7).

La documentación que han de presentar los comercios en su solicitud de participación es la siguiente:

- Ficha de Solicitud participación Programa Arteshop 2012,
- Copia poderes representación y NIF (empresas),
- Copia DNI (personas físicas),
- Certificado corriente pago obligaciones tributarias,
- Certificado corriente pago cuotas Seguridad Social, y
- Copia alta IAE (Ibídem, 6).

La selección de los/as estudiantes la realizará la UPV-EHU, siguiendo

criterios que garanticen la objetividad, igualdad y no discriminación y una vez seleccionados/as, la UPV-EHU envía el listado de un máximo de 45 estudiantes a Bilbao Ekintza (Ídem). La documentación que han de presentar los estudiantes y artistas en su solicitud de participación es la siguiente:

- Ficha de Solicitud participación Programa Arteshop 2012,
- Ficha de datos bancarios, y
- Dossier (soporte papel o informático pdf) máximo diez páginas. Incluyendo breve curriculum vitae, y portfolio con un máximo de diez imágenes (Ídem).

La selección de los espacios comerciales participantes la realiza Bilbao Ekintza, E.P.E.L. y se seleccionan un máximo de ocho espacios comerciales (Ibídem, 7). La selección de los/as artistas la realiza Bilbao Arte, siguiendo criterios que garanticen la objetividad, igualdad y no discriminación y una vez seleccionados/as, Bilbao Arte envía el listado de un máximo de ocho artistas a Bilbao Ekintza (Ídem).

El programa Arteshop asocia, según sus Bases, igual número de comercios y estudiantes por un lado y de espacios comerciales y artistas por otro. En aplicación del sistema de selección establecido, cabe la posibilidad de que en alguna de estas categorías el número de candidaturas aceptadas sea inferior al máximo establecido.

En estos casos, el número final de participantes en cada una de las dos asociaciones existentes viene determinado por la cantidad de solicitudes admitidas en la categoría menos numerosa de cada una de ellas. En cualquier caso, el número máximo de participantes no puede

superar el establecido, según se indica anteriormente.

Con el fin de favorecer la difusión de la convocatoria se realiza un concurso en el que se premia a los tres mejores proyectos realizados por los estudiantes participantes, seleccionados por dos jurados previamente seleccionados:

- Un equipo técnico formado por miembros de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, de la Fundación Bilbao Arte y del Área de Comercio de Bilbao Ekintza selecciona los diez mejores proyectos, y
- Un jurado formado por expertos y personalidades de la cultura y el comercio elige a los tres proyectos premiados (Ibídem, 8).

Tanto para la selección de los diez proyectos finalistas como para el posterior fallo del jurado, se tienen en cuenta los siguientes criterios:

- o Adecuación a las características del negocio,
- o Relación impacto-coste del proyecto, y
- o Sostenibilidad del proyecto (Ídem).

La cuantía de los premios son: 1200,00 € para el primer premio, 900,00 € para el segundo y 600,00 € para el tercero.

En cuanto a la publicidad y la propiedad de los proyectos realizados:

- Bilbao Ekintza puede difundir mediante los medios que considere convenientes (textos, fotografías, videos, etc.), y en los soportes que procedan (medios de comunicación, espacios virtuales, redes sociales, etc.) los proyectos participantes en el programa. Tanto los comercios como los estudiantes y artistas, por el hecho de participar, garantizan su disposición a colaborar

en la difusión de sus iniciativas en los medios de comunicación, mediante entrevistas, artículos, reportajes,... bajo la coordinación y gestión de Bilbao Ekintza, y

- La propiedad de los proyectos realizados pertenece a los diferentes estudiantes y artistas. Una vez finalizado el Programa Arteshop con el final de la campaña, los posibles acuerdos a los que lleguen los diferentes comercios/espacios comerciales y estudiantes/artistas se realizan sin la participación de Bilbao Ekintza, quedando por tanto eximida de cualquier responsabilidad en este sentido (Ibídem, 10).

Desde su primera edición experimental en 2011, Arteshop continúa su funcionamiento y las entidades organizadoras convocan a estudiantes, artistas, comercios y otros espacios emblemáticos de la ciudad a participar una vez al año, hasta la edición de 2017. A continuación voy a hacer un repaso a los cambios más relevantes a partir de las primeras Bases de la edición de 2012:

- En las bases de 2012 desaparece la estrategia de gamificación que en 2011 incentiva la participación del público.
- El programa que inicialmente se conoce como Arteshop pasa a denominarse Arteshop Bilbao a partir de 2013. Esta denominación continúa hasta la edición actual.
- A partir de 2013, y posteriormente, desaparece las Bases cualquier mención destacando que el programa Arteshop Bilbao tiene su origen en una iniciativa del CiB.

De este modo, la exposición de motivos de las bases anteriores resulta

significativamente modificada. Además, en la nueva exposición de motivos de las bases de 2013 se incluyen los siguientes aspectos:

- Arteshop Bilbao aprovecha la sinergia entre la actividad artística y la comercial fomentando la capacidad creativa en los comercios, generando un espacio inusual para la expresión artística y enriqueciendo la experiencia de compra. Con este objetivo, estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU exponen obras de arte propias realizadas ex profeso para los establecimientos comerciales del municipio que participan en el proyecto. En esta ocasión, los/las estudiantes de Bellas Artes cuentan con un comisariado artístico, formado por artistas de la Fundación Bilbao Arte, que les da apoyo en la ejecución de las intervenciones y supervisará la buena marcha de las mismas. Así mismo, estos artistas realizarán una intervención conjunta y coordinada en el Mercado de La Ribera. Con respecto al año anterior el número obras de arte expuestas aumenta en 30 hasta un máximo de 75. De esta manera el Ayuntamiento quiere afianzar el proyecto Arteshop Bilbao incrementando su presencia y notoriedad (Bases reguladoras Arteshop 2013, pp. 1-2).

- Los estudiantes pasan de percibir, en concepto de pago por el desarrollo del proyecto, de 300,00 € a 200,00 €. La cantidad en concepto de gastos para la producción del proyecto permanece igual; 200,00 € (Ibídem, 4)

- Los artistas pasan de percibir, en concepto de pago por el desarrollo del proyecto, de 600,00 € a 300,00 €. La cantidad en

concepto de gastos para la producción del proyecto pasa de 400,00 € a 300,00 €. Otra novedad significativa en las Bases de 2013 es que estos artistas perciben además la cantidad de 1.000,00 € en concepto de pago por el trabajo de comisariado de los proyectos de los estudiantes de Bellas Artes (Ibídem, 4-5).

En las bases de 2013 se hace también una distinción en la documentación que los estudiantes y los artistas han de presentar en su solicitud de participación:

- Estudiantes
 - Ficha de Solicitud participación Programa Arteshop Bilbao 2013.
 - Ficha de datos bancarios.
 - Dossier (soporte papel o informático pdf) máximo 10 páginas. Incluyendo breve curriculum vitae, y portfolio máximo diez imágenes.
- Artistas
 - Ficha de Solicitud participación Programa ARTESHOP BILBAO 2013.
 - Ficha de datos bancarios.
 - Currículum y proyecto para la exposición conjunta en el Mercado de la Ribera.

Se incluye también, a partir de 2013, un procedimiento de emparejamiento de los estudiantes con los comisarios y los comercios respectivamente, en los términos siguientes:

- Emparejamiento de Participantes Emparejamiento Comisario/a –

Estudiante: Para el emparejamiento entre comisarios/as y estudiantes se formará una comisión de la Universidad del País Vasco que decidirá qué perfil profesional encaja mejor con los perfiles artísticos de cada estudiante. Si el emparejamiento según criterios artísticos no fuera factible se hará siguiendo el orden correlativo de presentación de las solicitudes de participación de comisarios/as y estudiantes. Que el número previsto de proyectos sea de 75 y el de comisarios/as diez obliga a que la mitad de los comisarios/as dirija ocho proyectos en vez de siete como el resto. La decisión final sobre este asunto recaerá sobre la Fundación Bilbao Arte (Ibídem, 8).

- Emparejamiento Comercio – Estudiante: Para el emparejamiento entre comercios y estudiantes se formará una comisión de la UPV/EHU que decidirá qué establecimiento, según su actividad, se adecua más al perfil artístico de cada estudiante. Si el emparejamiento según criterios artísticos no fuera factible se hará siguiendo el orden correlativo de presentación de las solicitudes de participación de comercios y estudiantes (Ibídem, 9).

La organización realiza más modificaciones en las bases de 2014 y 2015:

- En la convocatoria de 2014 la cantidad que los comerciantes han de abonar para participar en la convocatoria pasa de 60 € a 50 €. Esta modificación se mantiene hasta la última edición. (Bases reguladoras Arteshop 2014, p. 7).
- La Oficina de Turismo de Bilbao se suma a los emplazamientos en los que los artistas realizan sus intervenciones artísticas

(Ibídem, 3).

- En 2014, un equipo de tres artistas de la Fundación Bilbao Arte se encargan de seleccionar los diez estudiantes finalistas en el concurso, percibiendo por esta labour la cantidad de 800 € cada uno. Esta dotación presupuestaria desaparece en las bases de 2015 (Ibídem, 9).

En las bases de 2015 se introduce como novedad un premio del público dotado con 450,00 €. Los objetivos que persigue este Premio del Público son:

- Reconocimiento del público al trabajo conjunto de Comercios y estudiantes de Bellas Artes,
- Incentivar la participación ciudadana,
- Visibilizar a través de la web los comercios que participan en esta edición así como los proyectos elaborados por los/as estudiantes para cada uno de ellos, y
- Dar a conocer el evento a través de la web de ARTESHOP BILBAO y de las redes sociales (Bases reguladoras Arteshop 2015, p. 12).

El procedimiento para otorgar este premio se establece de esta manera:

- Las votaciones se realizan telefónicamente, tras la asignación de un número de teléfono a cada comercio participante. Las llamadas realizadas a los números de teléfono asignados son gratuitas, y el voto se registra en función del número de identificación del que se realice. En este sentido, únicamente se registra un voto por número de identificación, contabilizándose el último voto emitido dentro

del plazo, para el supuesto de que se realizara más de una llamada desde el mismo. Tras el recuento de los votos emitidos se determina el comercio ganador del Premio del Público (Ibídem, 13).

También en 2015 se presenta como novedad la organización de rutas guiadas por los comercios participantes. El objetivo de estas rutas es:

- Acercar el cliente y visualizar dichos comercios, durante la duración de la exposición de las obras. Además, para fomentar la participación, entre las personas que participen en las rutas comerciales se efectúa un sorteo de 20 premios de 50,00 € para gastar en los comercios que forman parte del programa Arteshop 2015 exponiendo obras de los estudiantes de Bellas Artes (Ídem, 13).

En las ediciones de 2016 y 2017, las bases reguladoras se consolidan y no sufren ningún cambio.

AII.2.6 Resultados del análisis cualitativo de Arteshop Bilbao.

A continuación, en la tabla 3, recojo los datos concernientes a la concurrencia (C = número de solicitantes), la participación (P = número de participantes) y la distribución de las dotaciones económicas contempladas en las partidas presupuestarias destinadas al pago de los diferentes premios (Q = número de premiados y € = dotación económica de cada premio) en Arteshop, durante el periodo estudiado.

También incluyo los presupuestos destinados a la realización de los proyectos para todos los participantes (P.R.P.) y un presupuesto parcial destinado solamente a los concursantes de Arteshop (P.P.C.), ya

que en esta tabla no se incluyen las cuantías destinada a los trabajos de los artistas-coordinadores, que presento más adelante.

Tabla 3. Concurrencia, participación, número de premiados y dotación económica de los premios.

Año	C	P	1 ^{er} Premio		2 ^o Premio		3 ^{er} Premio		P. del público		P.R.P.		P.P.C
			Q	€	Q	€	Q	€	Q	€	Q	€	
2012	112	45	1	1200	1	900	1	600	0	0	45	500	25200
2013	111	75	1	1200	1	900	1	600	0	0	75	400	32700
2014	142	75	1	1200	1	900	1	600	0	0	75	400	32700
2015	110	75	1	1200	1	900	1	600	1	450	75	400	33150
2016	93	75	1	1200	1	900	1	600	1	450	75	400	33150
Totales	568	345											156.900

Referencia: Elaboración propia a partir de las Bases Reguladoras de Arteshop Bilbao (Anexo 3). La Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU proporciona los datos del número de solicitantes y de participantes.

Tabla 4. Distribución de presupuestos para los artistas coordinadores y presupuesto total de Arteshop.

Año	Q	€ P	€ C	P.P.A/C	P.P.C	P.T.AB
2012	8	1200	0	9600	25200	34800
2013	10	600	1000	16000	32700	48700
2014	10	600	1000	16000	32700	48700
2015	10	600	1000	16000	33150	49150
2016	10	600	1000	16000	33150	49150
Totales	48			73600	156.900	230.500

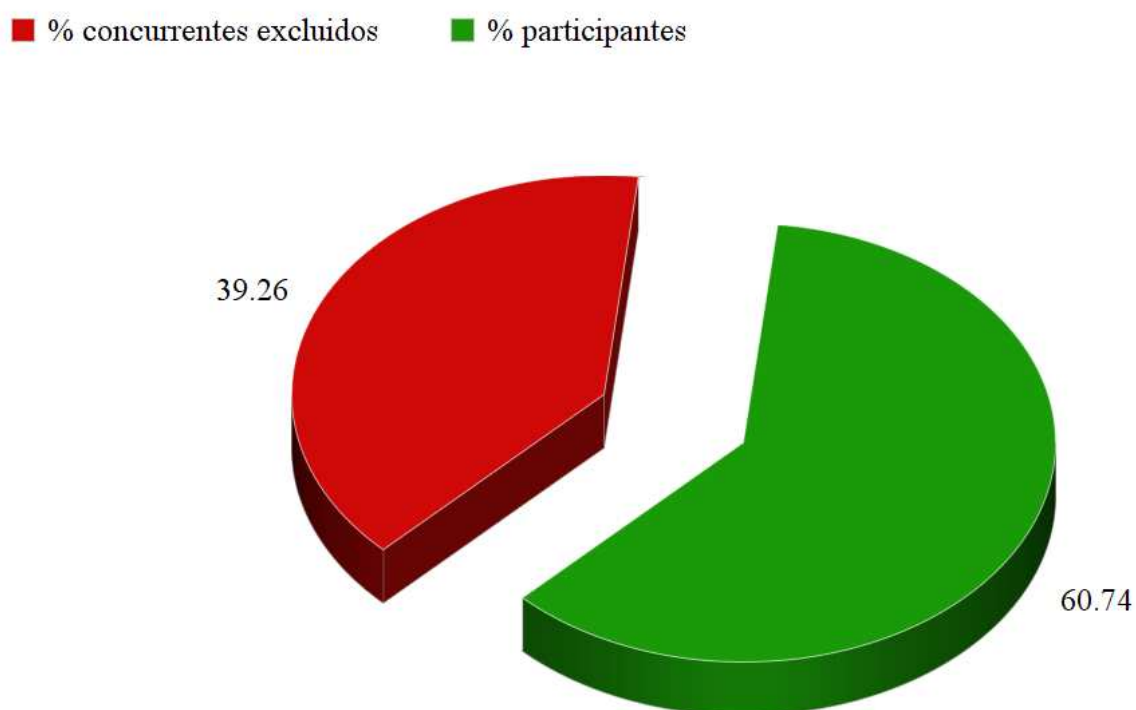
Referencia: Elaboración propia a partir de las Bases Reguladoras de Arteshop Bilbao (Anexo 3). La Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU proporciona los datos del número de solicitantes y de participantes.

La tabla 4 anterior muestra el número de artistas-coordinadores A/C, el presupuesto destinado al pago de las labores que los artistas-

coordinadores reciben por la producción de sus obras fuera de concurso (€ P), por sus labores como coordinadores (€ C), el presupuesto parcial de estos dos conceptos (P.P.A/C), el presupuesto parcial de los concursantes (P.P.C) y, finalmente, el presupuesto total de Arteshop (P.T.AB) durante el periodo estudiado.

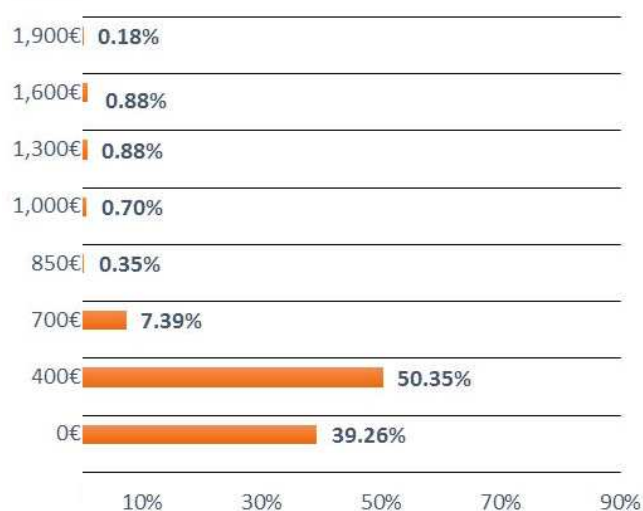
A continuación, la figura 6 indica la relación entre concurrentes y participantes en el concurso, mientras que la figura 7 presenta la distribución económica de los premios.

Figura 6: Comparativa concurrentes excluidos y participantes Arteshop



Referencia: Elaboración propia a partir de las Bases Regulatoras de Arteshop Bilbao (Anexo 3). La Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU proporciona los datos del número de solicitantes y de participantes.

Figura 7. Distribución del presupuesto entre los concurrentes Arteshop.



Referencia: Elaboración propia a partir de las Bases Regulatoras de Arteshop Bilbao (Anexo 3). La Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU proporciona los datos del número de solicitantes y de participantes.

A la vista de estos gráficos, es posible apreciar un desequilibrio moderado entre el número de personas solicitantes y finalmente seleccionadas, que provoca un contraste atenuado en la distribución de la dotación presupuestaria del certamen Arteshop.

A continuación, en la tabla 5 presento la recurrencia, es decir, la cantidad de personas que concurren repetidamente a Arteshop. La fila de la derecha indica la relación porcentual de las frecuencias con respecto al número total de solicitudes, mientras que la última fila indica que las 568 solicitudes a Arteshop en el periodo estudiado, corresponden a 501 personas.

Tabla 5. Recurrencia Arteshop

Nº concurrencias	Personas	Porcentaje
1	388	77,44 %
2	84	16,77 %
3	22	4,39 %
4	7	1,40 %
5	0	0
	501	100 %

Referencia: Elaboración propia a partir de las Bases Reguladoras de Arteshop Bilbao (Anexo 3). La Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU proporciona los datos del número de solicitantes y de participantes.

AII.2.7 Análisis comparativo de Ertibil y Arteshop.

Antes de comenzar este apartado, me veo en la necesidad de manifestar que, ante la decisión de comparar los programas Ertibil y Arteshop, se plantea un debate previo con la directora de esta tesis. es motivo de un debate, con la directora de esta tesis. Nos cuestionamos la comparabilidad de estas dos convocatorias ya que, a pesar de sus similitudes, mantienen muy rasgos divergentes. En primer lugar, con respecto a sus respectivos objetivos, en cuanto a las personas que participan en ellos. Además, planteamos la diferencia que existe entre formación y profesionalización, dirigidas tanto hacia el sistema del arte tradicionalmente entendido como hacia el campo expandido de las industrias culturales.

Tal vez desde el campo de la economía no se encontraran tantos reparos a la hora de comparar, en términos cuantitativos, estos dos certámenes. Sin embargo, en su análisis cualitativo seguramente se escaparían ciertos matices, que tan solo desde dentro del campo del arte

existe alguna posibilidad de discernir. Tras no poco debate en torno a este problema, se impone la necesidad, a la hora de comparar cualitativamente estas convocatorias, de definir si los grupos de personas que solicitan participar en ambas certámenes son equivalentes o comparables de algún modo.

Para ello es necesario, en primer lugar, hacer una discriminación por edad, ya que en Ertibil hay una barrera de acceso que impide presentarse a personas mayores de 35 años, mientras que en Arteshop no hay límite de edad. Por otro lado, mientras en Arteshop solo pueden concurrir alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, en Ertibil, además de este colectivo, también se incluye otra categoría; personas empadronadas en Bizkaia. Esta licencia no ha de causar extrañeza ya que, como apunta Zorloni, en la cadena de suministro del mercado del arte no existen barreras formales de entrada, ya que cualquiera puede afirmar ser un artista (Zorloni, A., 2013, p.25).

Al ponerme en contacto con la Diputación Foral de Bizkaia para obtener una relación de los concurrentes de cada categoría que solicitan participar en Ertibil en el periodo estudiado, me informan que no llevan un registro de quiénes son estudiantes de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU y quiénes no. Sus registros solamente permiten discernir entre empadronados en Bizkaia y aquellos alumnos que no están empadronados en esta provincia. También intento obtener esta información, además de la de los solicitantes de Arteshop mayores de 35 años, a través de la UPV/EHU. La respuesta es que no me pueden facilitar estos datos debido a que la ley de protección de datos

personales que lo impide.

Por lo tanto, no es posible establecer si estos dos grupos de participantes, el de Ertibil y el de Arteshop, son equivalentes. En todo caso, decido seguir adelante con el análisis comparativo cuantitativo, contando exclusivamente con los nombres y apellidos de los solicitantes, a pesar de este sesgo provocado por la imposibilidad de contrastar todos los datos necesarios para poder llevar a cabo este análisis con más rigor.

Al fin y al cabo, el objetivo principal no es tanto comparar el tipo de perfil de los solicitantes, sino las condiciones económicas que las convocatorias plantean en sus bases a los mismos y la respuesta a nivel cuantitativo de estas personas, ya sean estudiantes, artistas o cualquier individuo empadronado en Bizkaia, en el caso de Ertibil.

En este sentido, el primer dato que me llama la atención es que entre todos los solicitantes, 294 en Ertibil y 501 en Arteshop, solamente 91 de ellos deciden concurrir a ambas convocatorias. Un 30,95% y un 18,16% respectivamente. Este dato, junto a la información ofrecida en la tabla 6, que compara las recurrencias de ambas convocatorias, indica que efectivamente los grupos de solicitantes pertenecen a dos universos bastante distintos.

Tabla 6. Comparativa de recurrencias entre Ertibil y Arteshop

Nº concurrencias	Ertibil	Arteshop
	Personas	Porcentaje
1	55,78 %	77,44 %
2	22,45 %	16,77 %
3	9,52 %	4,39 %
4	8,16 %	1,40 %
5	4,08 %	0

Referencia: elaboración propia a partir de las tablas 2 Y 6

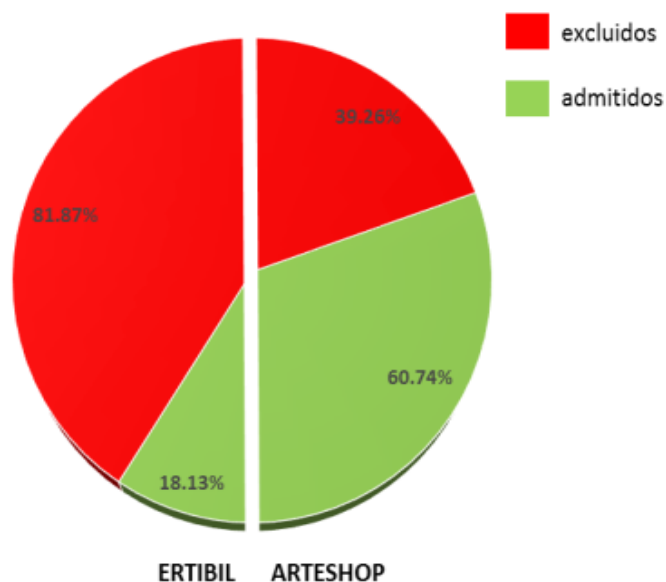
Aunque, como acabo de recordar, hay mayor número de solicitantes en Arteshop que en Ertibil, hay una mayor cantidad que deciden presentarse repetidamente a en esta última convocatoria. En cualquier caso, en ambas convocatorias el número de solicitantes que se presentan una sola vez es muy alto, 55,78% y 77,44% respectivamente.

Estos datos me llevan a plantearme la afirmación de Rosen; los profesionales que compiten en estos mercados tienen muy claro rápidamente cuales son las posibilidades de alcanzar el éxito en él y, cuando estas no están claras, abandonan con facilidad (Rosen, S., 1996, p.135).

También resulta pertinente destacar, a la vista del mayor número de solicitudes en Arteshop que en Ertibil, una de las características del mercado laboral artístico que plantea Benhamou; para tener éxito en el mercado laboral del arte, más que un título académico es crucial conseguir una buena reputación y cuanto más actividades incluya un artista en su curriculum, mayor será su reputación (Benhamou, F., 2003, p.70).

En este sentido, el mayor poder de convocatoria de Arteshop puede ser debido a que los solicitantes tiene más posibilidades de ser aceptados en esta convocatoria, que en Ertibil – y, por lo tanto, resulta más fácil conseguir el correspondiente certificado de participación en Arteshop, para aumentar su curriculum y, de este modo, su reputación – como se puede apreciar en la siguiente figura que compila las figuras 4 y 6 anteriormente presentadas.

Figura 8: Comparativa entre los porcentajes de solicitantes excluidos y participantes de Arteshop y Ertibil.



Referencia: elaboración propia a partir de las figuras 4 Y 6

Hay que tener también en cuenta que Arteshop, además de tener un mayor poder de convocatoria porque la barrera de acceso es inferior a la de Ertibil, entrega a cada solicitante seleccionado cierta cantidad económica por su trabajo y para la producción de su obra, cosa que en Ertibil no se produce.

Los solicitantes a Ertibil se encuentran con la exigencia de tener que sufragar ellos mismos los gastos de producción de las obras presentadas o solicitar becas o ayudas externas para su producción. Es por estos motivos por lo que encuentro paradójico que, a pesar de este doble 'efecto llamada' de Arteshop, la concurrencia repetida a Ertibil presenta mayores proporciones.

Entiendo que una buena razón es la del prestigio que Ertibil ha adquirido en su largo recorrido y, en consecuencia, la recompensa es simbólicamente mayor. El hecho de ser una convocatoria más competitiva puede ser el motivo de que los solicitantes que realmente desean optar a figurar entre los pocos elegidos, decidan intentarlo en más ocasiones que en Arteshop.

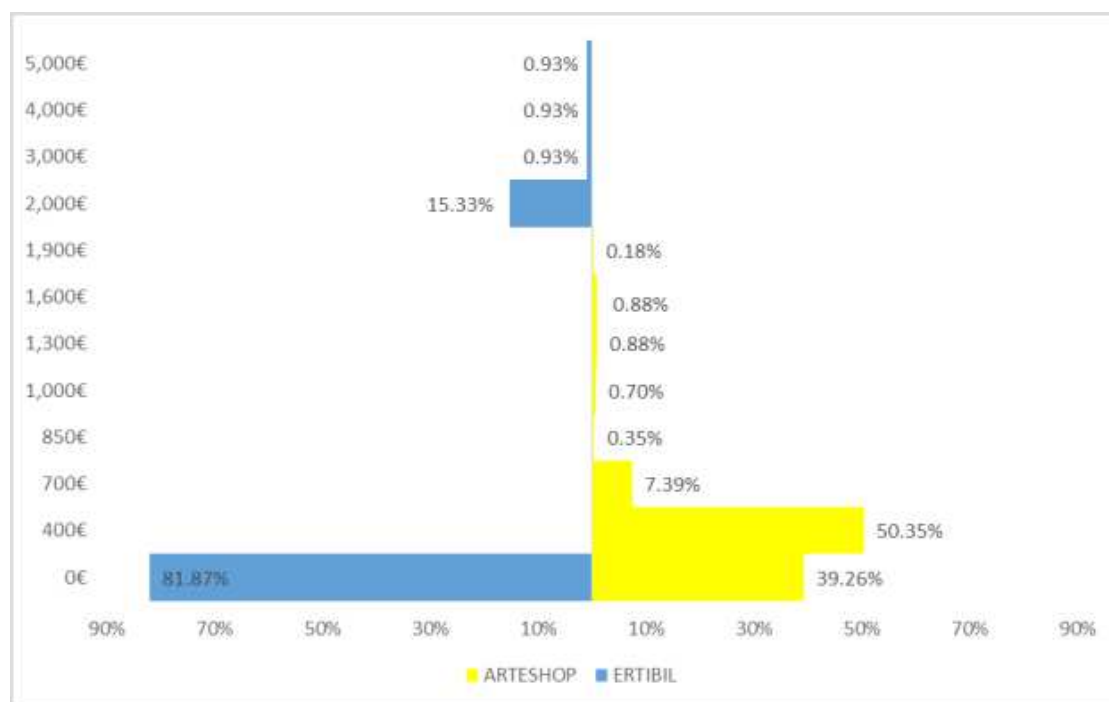
Por otro lado, Ertibil está más vinculado al sistema del arte – con mayúsculas – que Arteshop y, aunque ser seleccionado en Ertibil no es una garantía para tener éxito en el sistema del arte, tiene más valor en cuanto a la reputación que se obtiene siendo seleccionado en este certamen. Otro de los motivos puede ser que el montante económico de los premios de Ertibil es considerablemente mayor que Arteshop.

En este sentido, encuentro sorprendente la similitud entre los recursos económicos que ambas convocatorias disponen para sufragar el pago de los premios y, en el caso de Arteshop, los gastos de producción y materiales de las obras realizadas tanto por los estudiantes como por los artistas-tutores, así como por las labores de tutorización de estos últimos; 230.500 € en Arteshop y 224.000 € en Ertibil.

La distribución de estos montantes es significativamente distinta entre las convocatorias, tal y como se puede apreciar en la figura siguiente que compila las figuras 5 y 7 anteriores. Tanto Ertibil como Arteshop presentan una distribución desequilibrada de los recursos económicos entre los solicitantes, confirmando la teoría de Frank and Cook de los ‘winner-take-all markets’. En todo caso, este rasgo es más acusado en Ertibil que en Arteshop. Mientras en Ertibil el 81,87% de las

personas concurrentes quedan fuera del reparto económico, esta cantidad se reduce al 39,26% en Arteshop, aunque, al mismo tiempo, un 50,35% percibe una cantidad casi testimonial por su trabajo.

Figura 9. Comparativa distribuciones presupuestarias de Ertibil y Arteshop.



Referencia: elaboración propia a partir de las figuras 5 Y 7

Es de destacar además, la introducción en el programa Arteshop de la figura del artista-tutor, que percibe cierta cantidad por la producción de obras destinadas a su exhibición fuera de concurso en espacios comerciales emblemáticos de la ciudad, además de percibir una remuneración por la coordinación del trabajo de las propuestas seleccionadas en los establecimientos participantes. La remuneración como tutor es bastante superior a la que perciben por su trabajo artístico, visibiliza el hecho de que a los artistas

AII.2.8 Algunas conclusiones

El análisis comparativo de Ertibil y Arteshop confirma que las principales características de las teorías tanto de Thorsby como de Frank y Cook, ya están presentes en estos procesos de promoción de artistas en etapas iniciales de sus carreras estudiados.

Además, si comparamos los presupuestos de Ertibil y Arteshop con los 390.000€ de presupuesto base para la concurrencia competitiva (Guggenheim Bilbao Museum, 2017), destinada a contratar el servicio de mantenimiento de *Puppy*, una obra emblemática del “efecto Guggenheim”, podemos concluir que los rasgos de la teoría de los “winner-take-all markets” son constantes exponencialmente progresivas en el sistema del arte.

La desproporción menos acusada en Arteshop puede tener dos lecturas; por una parte, puede que se trate de que los organizadores sean conscientes de este hecho y hayan decidido establecer un régimen de reparto del presupuesto disponible más equitativo. De este modo, se pone en evidencia la situación real del mercado laboral artístico en general, esto es, un mercado en el cual las recompensas económicas son exiguas y produce grandes bolsas de precariedad. Pero por otra parte, tal vez se trate de explotación pura y dura.

AII.3 Precariedad y artistas: el caso de España

A pesar de que, como hemos visto, la determinación del perímetro de lo que podemos llamar actividad cultural o el establecimiento de criterios profesionales para "considerar al artista" es, como vemos, una tarea difícil, las condiciones de trabajo de un artista reflejan con

precisión las principales características del trabajo precario. Al menos, más precario que el de otros profesionales.

La evidencia empírica recogida fundamentalmente en la tercera parte de esta tesis respalda esta circunstancia: el artista como trabajador precario es propenso a ser autónomo y los contratos temporales y a tiempo parcial son más frecuentes en este campo de actividad económica que en otras ocupaciones. Además, la distribución de los ingresos entre los artistas es altamente asimétrica.

Por otro lado, estudios recientes como los analizados anteriormente de Pérez y López-Aparicio e INNOCREA, demuestran que la precariedad caracteriza la vida económica de la mayoría de los artistas españoles. Independientemente de la precisión y el interés de estos hallazgos, considero que la investigación socioeconómica basada en una encuesta anónima publicada en línea, no es la fuente más confiable de información para obtener resultados objetivos.

Es por estos motivos, por los que el estudio que se presenta en este apartado se centra en las condiciones laborales a partir de las encuestas que publica periódicamente el Instituto Nacional de Estadística (INE), informando sobre los datos socioeconómicos acerca del tipo de contratos, la actividad económica y los ingresos obtenidos en el mercado laboral general.

El objetivo principal de este estudio consiste en obtener evidencia empírica de una vida artística precaria real y demostrar que los valores que caracterizan el derecho a llevar una vida digna en las llamadas industrias creativas son sustancialmente inferiores a los de otros campos

profesionales.

El estudio se articula en tres secciones: tras esta breve introducción, profundizo en el concepto de precariedad laboral y su aplicación a la actividad profesional de los artistas. En la siguiente sección, describo la metodología y los datos empleados para llevar a cabo el estudio. Finalmente, presento algunos resultados básicos y conclusiones.

AII.3.1 Artistas y trabajo precario.

Como punto de partida, tomo como referencia algunos de los resultados del informe *Culture Statistics 2016*, ya mencionado en la tercera parte de esta tesis, que la oficina de estadística de la UE (Eurostat) publica sobre la actividad cultural dentro de la UE. Esta edición basa sus resultados en información que corresponde al año 2014. Presenta una selección de indicadores y datos sobre algunos temas culturales que incluyen el empleo cultural. A este respecto, el informe pretende ofrecer una visión general del empleo cultural comparándolo con las tasas de empleo en el mercado de trabajo general.

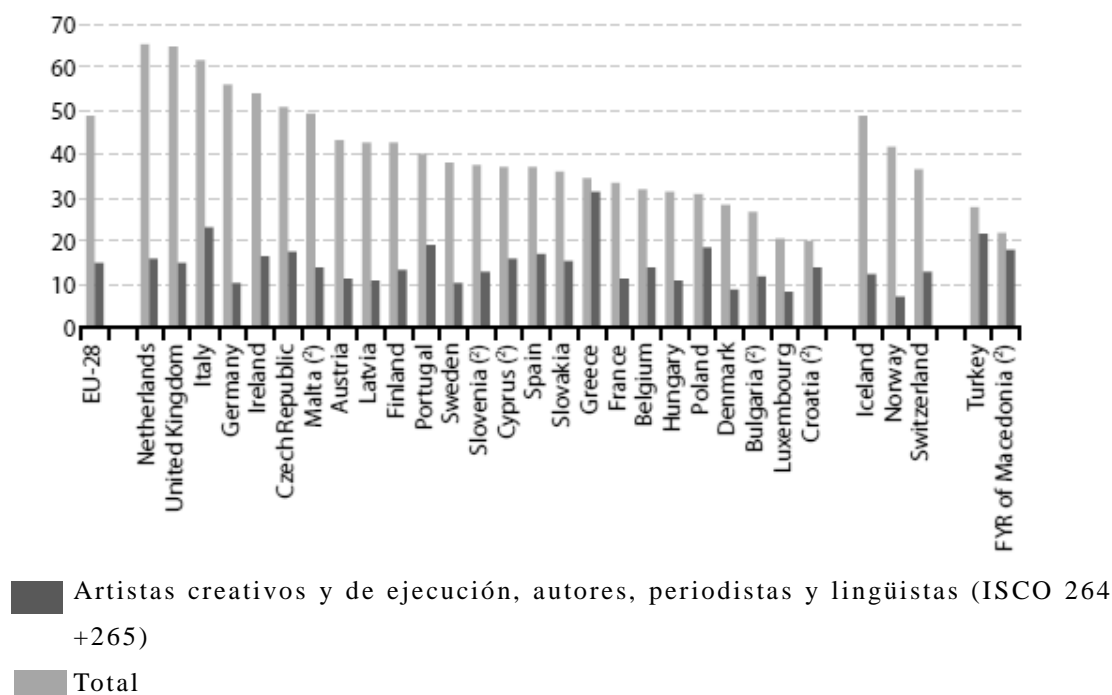
El capítulo sobre empleo cultural presenta datos derivados de la encuesta de población activa de la UE y la metodología utilizada para obtener las estadísticas se basa en un algoritmo, que considera tanto la Clasificación Estadística de Actividades Económicas (NACE Rev. 2) como la Clasificación Internacional Uniforme de Ocupaciones (CIUO-08) clasificaciones. Incluye además una breve sección que aborda específicamente las características particulares de las ocupaciones culturales de escritores y artistas en su conjunto (clasificaciones ISCO

264 y 265). Esta sección trata de los siguientes aspectos:

- Estatus de trabajo por cuenta propia;
- Tiempo de trabajo (tiempo completo versus tiempo parcial),
- Pluriempleo, y
- Para los empleados, contratos (contratos permanentes versus temporales).

Las clasificaciones ISCO 264 y 265 engloban a artistas creadores y escénicos, autores, periodistas y lingüistas. Los resultados de este estudio se muestran en la Figura 10 y la Tabla 6 a continuación.

Figura 10. Comparativa trabajadores autónomos (ISCO 264-265) vs. empleo total, 2014 ⁽¹⁾ (%)



(1) Los datos de Estonia, Lituania y Rumanía son extremadamente poco fiables y por lo tanto no se publican.

(2) Falta de fiabilidad de los datos para las ocupaciones culturales (ISCO 264 + 265).

Fuente: Eurostat.

La figura 10 anterior muestra que casi la mitad (49%) de todos los artistas y escritores de la UE son trabajadores autónomos. Este porcentaje es muy superior al registrado en el empleo total (15%). La diferencia entre estas tasas no es tan pronunciada en España: 37% frente a 17%.

Además, como se muestra anteriormente en la Tabla 7, el 70% de los artistas y escritores que afirman tener un trabajo a tiempo completo, es menor que la proporción correspondiente de la plantilla total: el 80%. 80% frente a 84% en España. A escala de la UE, el 96% de las personas empleadas ocupan tan solo un puesto de trabajo, mientras que la cifra era del 90% para artistas y escritores. 98% frente a 95% en España.

También, según este estudio, el tiempo empleado en el trabajo es un determinante importante de la posición del trabajador en el mercado de trabajo y, en la mayoría de los casos, de sus recursos financieros. El empleo a tiempo completo a menudo viene con beneficios que en el dedicado a tiempo parcial no se disfrutan.

El empleo a tiempo parcial puede llevar a los trabajadores a considerar conseguir un segundo empleo. Es decir, los “trabajadores a jornada completa, pero a tiempo parcial”, a veces buscan complementar su principal trabajo a tiempo parcial con otra ocupación a tiempo parcial, para aumentar los ingresos. Mantener un segundo empleo puede ser, pues, una indicación de un (autopercebido) empleo precario (Eurostat, 2016, p.69).

Tabla 7. Características de empleo (ISCO 264-265), en comparación con el empleo total, 2014 (%)

	Jornada completa		No pluriempleados		Contrato permanente (empleados)	
	ISCO 264-265 ⁽¹⁾	Total	ISCO 264-265	Total	ISCO 264-265 ⁽²⁾	Total
EU-28	70	80	90	96	76	86
Belgium	74	76	95	96	78	91
Bulgaria	91	97	96	99	93	95
Czech Republic	87	94	95	98	89	90
Denmark	76	75	88	92	84	91
Germany	68	72	90	95	82	87
Estonia	84	90	77	95	97	97
Ireland	67	76	96	98	79	91
Greece	73	91	99	98	78	88
Spain	80	84	95	98	67	76
France	64	81	82	96	56	84
Croatia	80	94	90	98	63	83
Italy	73	82	97	99	82	86
Cyprus	64	86	86	96	78	81
Latvia	76	93	86	95	96	97
Lithuania	87	91	89	94	100	97
Luxembourg	82	81	92	97	94	92
Hungary	85	94	94	98	87	89
Malta	61	83	97	95	92	92
Netherlands	42	50	79	92	74	79
Austria	56	72	88	96	84	91
Poland	75	92	87	94	66	72
Portugal	77	87	89	96	61	79
Romania	88	90	99	98	100	99
Slovenia	83	89	94	96	67	83
Slovakia	94	95	94	99	94	91
Finland	71	85	88	95	80	84
Sweden	69	74	85	91	66	83
United Kingdom	69	73	92	96	88	94
Iceland	78	76	75	90	81	87
Norway	69	73	85	91	90	92
Switzerland	43	62	85	93	86	87
FYR of Macedonia	89	94	97	99	86	85
Turkey	74	88	98	97	88	87

(1) Baja fiabilidad para Croacia y Malta.

(2) Baja fiabilidad para Croacia, Chipre y Malta.

Fuente: Eurostat.

Sin embargo, como adelanto en la tercera parte de esta tesis, la consideración del trabajo precario como percepción subjetiva encuentra una réplica en la obra de Rodgers y Rodgers (1989) o más recientemente de Olsthoorn (2014), que identifican algunos rasgos distintivos del trabajo precario:

- Empleo inseguro (por ejemplo, empleo temporal);
- Bajo nivel de protección (por ejemplo, protección social, protección contra el desempleo o contra la discriminación);
- Ingresos insuficientes o vulnerabilidad económica; y
- Ausencia de control individual y colectivo sobre el trabajo (condiciones de trabajo, ingresos, horas de trabajo).

El marco conceptual sugerido por Olsthoorn es un punto de partida útil para tratar de conceptualizar el trabajo precario, como se afirma en el estudio para la Comisión de Empleo y Asuntos Sociales del Parlamento Europeo (EMPL), titulado Empleo precario en Europa: patrones, tendencias y estrategias políticas (2016) y en el de Duell (2004).

El estudio EMPL describe y analiza el desarrollo del trabajo precario en Europa, centrándose en sus causas subyacentes y evaluando las respuestas políticas a nivel europeo y nacional. La investigación realizada en este estudio se basa en los datos, estudios y análisis disponibles de diversas fuentes, complementados por datos y conocimientos independientes y documentos de instituciones nacionales e internacionales.

Aborda específicamente la argumentación de ciertos temas vinculados a la precariedad laboral, proporciona discusiones específicas

sobre las cuestiones asociadas con el riesgo de precariedad y basa sus conclusiones en evidencias cuantitativas y cualitativas detalladas.

En el estudio se trabaja con los dos ejes analíticos de las relaciones laborales y el riesgo individual de precariedad con un vínculo conceptual con la calidad del trabajo. Los tipos de relaciones laborales examinadas son los contratos de duración indefinida, los contratos a tiempo completo, el trabajo a tiempo parcial, el trabajo por cuenta propia, el trabajo temporal (incluidos los contratos a plazo fijo, el trabajo temporal, el trabajo estacional y ocasional, o trabajos subcontratados), contratos de cero horas, pasantías y trabajo informal o no declarado.

La pobreza en el puesto de trabajo y la baja remuneración son los indicadores más importantes de la exposición individual a la precariedad. El análisis concluye que: "(...) todas las relaciones laborales tienen algún riesgo de precariedad. Sin embargo, el nivel de riesgo varía "(DGIP, 2016: 168). En la siguiente sección de este estudio trato de establecer en qué medida el trabajo de los artistas en España puede considerarse precario o, al menos, más precario que en otras actividades profesionales.

AII.3.2 Metodología y datos

Los datos proceden de la Encuesta de Estructura Salarial (EES), una operación estadística con criterios estándar, metodológicos y de contenido, dentro de la UE, implementada por primera vez en 1995. Esta encuesta tiene como objetivo obtener resultados comparables sobre el nivel, la estructura y la distribución de los salarios en la UE. Por lo

tanto, los Estados miembros de la UE se basan en el mismo período de referencia, ámbito de cobertura, información requerida, representatividad, procesamiento y transmisión de resultados.

La EES es una investigación cuadrienal que, además de la información individual sobre salarios, considera un elevado número de variables como sexo, ocupación, actividad y carrera de los empleados, o el tamaño de las empresas encuestadas. Estas características permiten establecer algunas relaciones entre los salarios y las variables que contribuyen a determinar su monto, tales como el nivel de educación de los trabajadores, su carrera, el tipo de contratos o las ocupaciones, entre otros.

Además, la EES relaciona los niveles de salarios con otras variables, que afectan a los trabajadores de un establecimiento o empresa: el mercado objetivo de su producción, la existencia de convenios colectivos y su alcance, o si su actividad se refiere a un sector público o privado. La EES no sólo proporciona valores medios de ganancia, sino también la distribución de los salarios y, en consecuencia, una medición de su desigualdad. Podemos resumir dos objetivos fundamentales de la EES:

- El conocimiento sobre niveles de salarios, no sólo a nivel medio, sino también sobre su distribución.
- La determinación de la estructura de los salarios, tanto en lo que respecta a la composición de las variables condicionantes como a su alcance.

Considero los últimos datos de la EES de la encuesta 2014 (EES-2014),

que publica el INE el 28 de octubre de 2016. Incorpora a 209.436 empleados, que prestan sus servicios en centros de cotización, independientemente de su tamaño e inscritos en la Seguridad Social durante todo el mes de octubre del año de referencia. Excluye a los presidentes, los miembros de los consejos de administración y, en general, a todo el personal cuya remuneración no sea principalmente en forma de salario, sino como comisiones o beneficios.

En cuanto a la cobertura sectorial, la EEE investiga las actividades económicas enmarcadas en estos sectores; Industria, Construcción y Servicios. Excluye las actividades agrícolas, ganaderas y pesqueras; el personal doméstico; las organizaciones extraterritoriales; y, en parte, la Administración Pública, Defensa y Seguridad Social obligatoria.

De acuerdo con la EES-14, en este estudio se tiene en cuenta la definición del salario anual total como unidad básica de análisis. La metodología también se encuentra en el manual del INE EES-14. Es posible evaluar el grado real de precariedad presente en cada uno de ellos mediante:

- El análisis de la distribución de los salarios, el número de horas de trabajo y el tipo de contratos para el sector de actividad de los artistas (R0) a través de una serie de estadísticas.
- La comparación con los de las otras actividades incluidas en la Clasificación Nacional de Actividades Económicas 2009 (CNAE-2009), que se muestran en la Tabla 8.

Tabla 8. CNAE-2009

CÓDIGO CNAE-2009	RAMAS DE ACTIVIDAD	DESCRIPCIÓN
'B0'	'05','06','07','08','09'	Industrias extractivas
'C1'	'10','11','12','13','14','15'	Manufacture of food products, beverages and tobacco products, textiles, apparel, leather and related products
'C2'	'16','17'	Manufacture of cork, wood and paper products (except furniture)
'C3'	'18'	Printing and reproduction
'C4'	'19','20','21','22'	Manufacture of coke, and refined petroleum products, chemicals and chemical products, pharmaceuticals products, rubber and plastics products
'C5'	'23'	Manufacture of non-metallic mineral products
'C6'	'24','25'	Manufacture of basic metals and fabricated metal products, except machinery and equipment
'C7'	'26','27','28'	Manufacture of computer, electronic and optical products, electrical equipment, machinery and equipment n.e.c.
'C8'	'29','30','31','32','33'	Manufacture of transport equipment
'D0'	'35'	Electricity, gas, steam and air-conditioning supply
'E0'	'36','37','38','39'	Water supply, sewerage, waste management and remediation
'F0'	'41','42','43'	Construction
'G1'	'45','46'	Wholesale, repair of motor vehicles and motorcycles
'G2'	'47'	Retail trade, except motor vehicles and motorcycles
'H1'	'49','50','51'	Terrestrial, piping, maritime, air and fluvial transportation. Activities related to transport
'H2'	'52','53'	Storage and activities related to transport. Postal and mail services
'I0'	'55','56'	Accommodation and food service activities
'J0'	'58','59','60','61','62','63'	Telecommunication, IT and other information services
'K0'	'64','65','66'	Financial and insurance activities
'L0'	'68'	Real estate activities
'M0'	'69','70','71','72','73','74','75'	Professional, scientific and technical activities
'N0'	'77','78','79','80','81','82'	Administrative and support service activities
'O0'	'84'	Public administration and defence, compulsory social security
'P0'	'85'	Education
'Q0'	'86','87','88'	Human health services and social work activities
'R0'	'90','91','92','93'	Arts, entertainment and recreation
'S0'	'94','95','96'	Other services

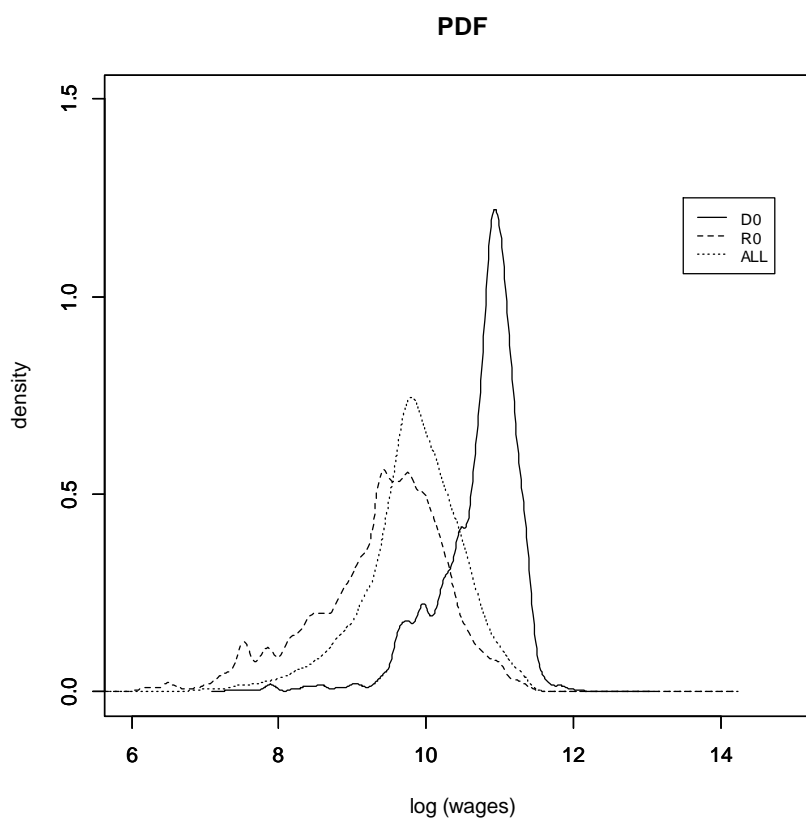
Fuente: Elaboración propia a partir de los datos extraídos del CNAE en <http://www.empleo.gob.es/estadisticas/hue/hue11/ANE/cnae09.htm>

La sección 'R' incluye actividades recreativas y de entretenimiento además de actividades artísticas. Actualmente, no es posible disociarlos.

En cualquier caso, entiendo que este hecho no distorsiona el análisis, al considerar que no introduce sesgos significativos. Y si así lo hiciera, las conclusiones que se obtendrían con este análisis serían aún más sólidas; la actividad artística sería aún más precaria.

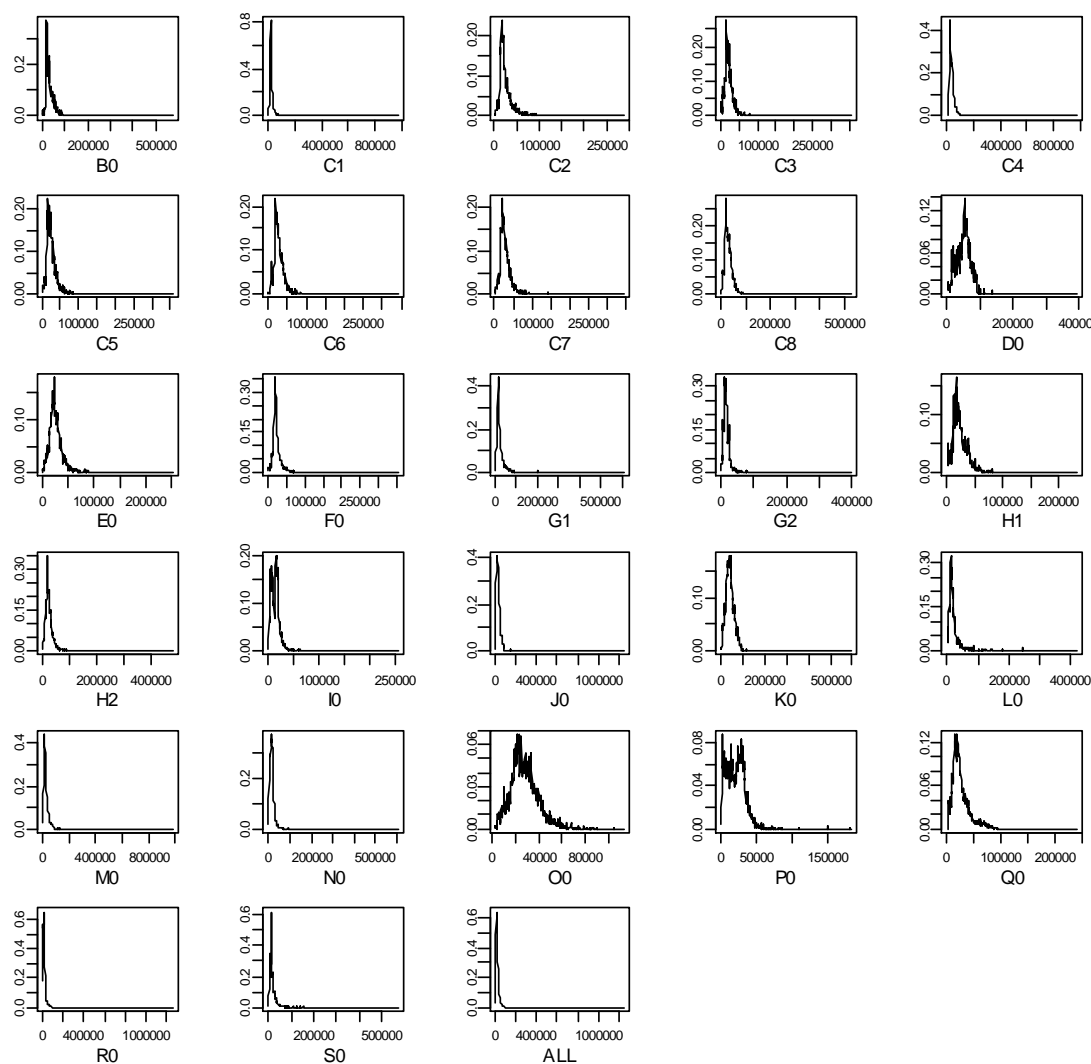
Utilizo los formularios de microdatos web definidos por la EES-14 como unidad primaria de análisis. La figura 10 muestra la función de densidad de probabilidad, para todas las actividades económicas (ALL), R0 y D0). Como podemos apreciar en la distribución de los salarios - presentados en términos logarítmicos para compararlos - el salario de los artistas (R0) presenta la densidad más alta para los salarios más bajos. Simultáneamente, incluye a los trabajadores que obtienen los salarios más altos.

Figura 10. Registro de salarios (ALL, R0 y D0)



Referencia/fuente: Elaboración propia / (INE, 2016).

Figura 11. Resumen estadísticas CNAE-2009

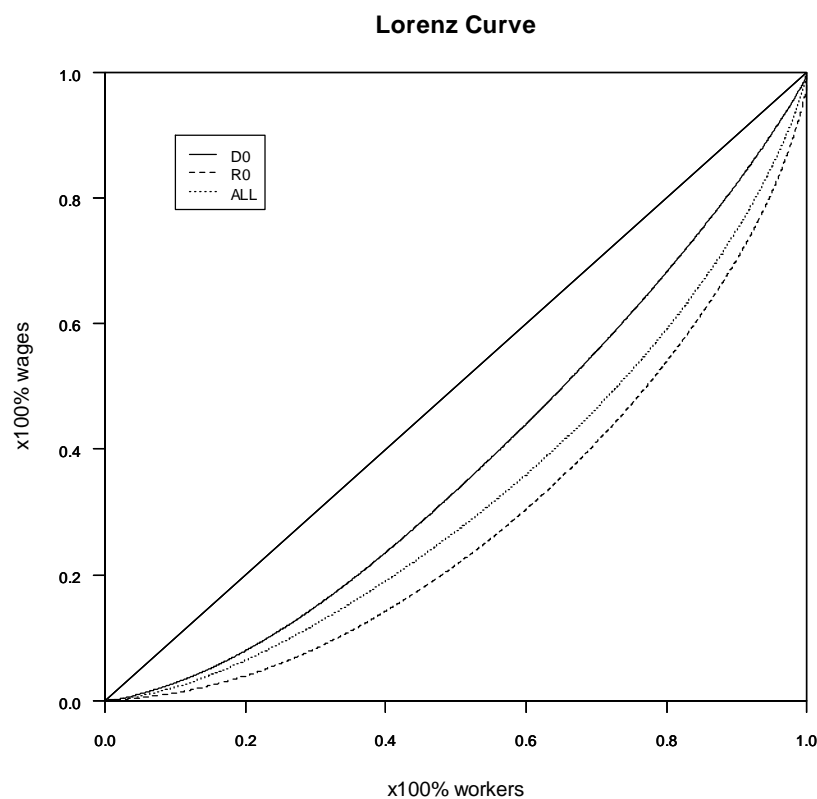


Referencia/fuente: Elaboración propia / (INE, 2016), (eje-x: salarios, eje-y: euros (pdfs)).

La figura 11 anterior muestra un resumen de las todas las estadísticas calculadas. R0 presenta el mayor coeficiente de variación y las mayores asimetrías positivas y curtosis. Las estadísticas calculadas son; 1) promedio; 2) desviación estándar; 3) coeficiente de variación; 4) coeficiente de asimetría; 5) coeficiente de curtosis; 6) Índice de Gini; 7) distribución por percentiles; 8)% contrato completo; y 9)% de contratos de duración indefinida. Pretendemos obtener evidencia empírica para corroborar que el trabajo de los artistas en España es precario.

- . $\{ \text{Salarios} = x \}_i$; Pesos = n_i
- . Población total (pesos totales) = $N = \sum_i n_i$
- . Promedio = $\mu = (\sum_i \{ x_i n_i \}) / N$
- . Desviación estándar = $\sigma = (\sum_i \{ (x_i - \mu)^2 n_i \}) / N$
- . Coeficiente de variación = $cv = \sigma / \mu$
- . Skewness = $(\sum_i \{ ((x_i - \mu) / \sigma)^3 n_i \}) / N$; una medida de la simetría de la distribución de probabilidad sobre su promedio.
- . Kurtosis = $(\sum_i \{ ((x_i - \mu) / \sigma)^4 n_i \}) / N$; una medida de "taledness" de la distribución de probabilidad.
- . Índice de Gini = $(\sum_i \sum_j \{ |x_i - x_j| n_i n_j \}) / (2N^2 \mu)$;

Figura 12. Curva de Lorenz Lorenz (ALL, R0 y D0)



Referencia: Elaboración propia / (INE, 2016), (eje-x: trabajadores, eje-y: salarios (pdfs)).

La curva de Lorenz, presentada en la figura 12, representa la proporción de los salarios de los trabajadores (eje y) acumulada por el x% inferior de los trabajadores (los trabajadores se clasifican desde el que tiene el salario más bajo, hasta el que tiene uno más alto).

El índice de Gini; es una medida de dispersión estadística destinada a representar la desigualdad de la distribución de una variable (salarios en nuestro caso). Un valor de 0 representa la desigualdad total y un valor de 1 igualdad total. Representa dos veces el área entre la curva de Lorenz y la línea de igualdad total (línea de 45 grados).

AII.3.3 Resultados y conclusiones.

La Tabla 8 muestra los resultados. Utilizo un fondo de escala de grises para diferenciar la progresión de la precariedad en las estadísticas; desde el más alto nivel de precariedad (gris oscuro) hasta el más bajo (gris claro).

Como podemos apreciar en esta tabla, el sector artístico muestra un mayor coeficiente de variación y una distribución más asimétrica, un kurtosis más alto y desequilibrado y un índice de Gini que evidencian la idea de una distribución desigual de los salarios, en particular en las secciones más bajas. La mediana muestra los salarios del 50% de los trabajadores. El salario promedio está entre los cinco más bajos de todos ellos y presenta la segunda mediana más baja.

Por otra parte, la presencia de contratos a tiempo completo es la segunda tasa más baja y los contratos indefinidos la quinta tasa más baja entre todas las actividades consideradas. Estos datos revelan que la distribución de salarios en el sector artístico español es la más extrema y

asimétrica de las actividades consideradas en este estudio. Presenta la mayor concentración y muestra cómo la mayoría de los trabajadores de este sector reciben los salarios más bajos. Además, incluye un pequeño grupo con los salarios más altos.

Alper y Wassal (2006: 858) consideran que: "(...) la existencia de patrones de ganancias inusuales en el mercado de trabajo artístico, tales como una mayor incertidumbre y variabilidad de los ingresos, en relación con otras ocupaciones".

La evidencia empírica encontrada en este estudio apoya la consideración de las actividades artísticas como precarias. Los datos de la encuesta de distribución de salarios del INE de 2014, por actividad económica, no dejan lugar a dudas. Se obtienen pruebas empíricas de una vida artística precaria en España y es el camino para demostrar, que los valores que caracterizan el derecho a llevar una vida digna, en las llamadas industrias creativas, son sustancialmente inferiores a los de otros campos profesionales.

Tabla 8. Distribución de salarios y contratos en España

	avg.	st. dev.	cv	ske w.	kurt.	gini	quartiles					% full-contract	% open-ended contract
							0%	25%	50%	75%	100%		
B0	32,905.60	20,302.74	0.62	5.82	100.09	0.29	327.39	20,101.05	27,789.03	40,846.65	574,130.91	96.73%	83.91%
C1	21,538.88	15,353.65	0.71	7.78	183.60	0.30	327.39	14,003.85	17,947.16	25,311.76	978,372.30	82.62%	85.59%
C2	24,710.10	14,551.61	0.59	2.58	15.62	0.29	916.46	15,879.86	20,304.46	29,361.23	289,778.34	91.11%	88.03%
C3	22,082.08	11,792.76	0.53	2.59	26.54	0.27	1,122.32	14,725.93	19,929.40	27,233.36	354,904.84	85.06%	90.88%
C4	32,035.96	19,705.40	0.62	4.80	78.39	0.29	461.35	19,377.77	27,605.51	40,065.85	978,372.30	93.65%	89.85%
C5	26,506.2	13,528.0	0.5	2.61	27.76	0.2	1,885.8	17,865.5	23,930.7	31,668.9	354,904.84	92.01%	87.06%

	1	9	1			6	5	8	0	2			
C6	26,655.4 4	12,823.0 3	0.4 8	1.65	8.64	0.2 5	343.24	18,339.8 3	24,294.6 0	33,022.5 5	342,322.83	91.31%	81.70%
C7	29,049.8 5	14,678.4 8	0.5 1	2.37	14.33	0.2 5	1,121.6 4	20,067.3 0	25,915.0 0	34,861.4 0	346,567.68	93.47%	86.71%
C8	29,305.8 4	15,372.7 8	0.5 2	2.43	31.26	0.2 7	384.88	18,786.2 7	26,641.0 9	36,953.3 4	525,442.37	90.81%	83.71%
D0	51,034.6 2	22,263.1 4	0.4 4	0.93	9.01	0.2 4	1,470.7 3	35,614.8 0	52,438.8 5	64,185.8 1	395,439.16	97.13%	95.22%
E0	25,959.2 9	12,462.3 7	0.4 8	1.55	6.68	0.2 5	532.29	18,141.7 3	23,934.4 2	31,448.6 7	250,273.56	88.80%	82.83%
F0	22,608.0 6	12,619.5 6	0.5 6	3.05	20.38	0.2 6	333.92	16,327.8 6	19,597.0 0	25,625.1 3	354,904.84	89.47%	64.40%
G1	24,482.4 8	18,363.3 9	0.7 5	4.12	34.67	0.3 3	323.81	14,825.1 3	19,234.8 8	28,216.9 2	610,329.00	85.10%	88.97%
G2	16,264.7 8	9,462.45	0.5 8	2.67	15.87	0.2 8	179.15	10,874.8 5	14,809.8 4	19,253.8 4	397,749.16	65.05%	85.79%
H1	22,942.7 5	13,234.4 3	0.5 8	1.51	6.42	0.3 1	118.19	14,327.4 5	20,462.2 8	29,833.4 5	234,420.26	85.11%	80.35%
H2	24,822.5 3	14,261.5 8	0.5 7	3.57	44.71	0.2 8	409.20	16,490.7 2	21,750.5 8	30,333.9 6	478,645.63	86.89%	86.76%
I0	13,636.0 5	8,442.03	0.6 2	1.81	9.41	0.3 2	277.05	7,254.47	13,722.8 7	17,976.0 0	256,419.90	47.71%	74.52%
J0	32,755.8 3	20,052.9 3	0.6 1	4.19	85.23	0.3 0	118.19	19,460.0 4	28,996.3 6	42,022.0 5	1,252,723. 92	91.89%	86.41%
K0	40,697.6 4	19,823.7 8	0.4 9	2.36	32.72	0.2 6	118.19	27,599.1 2	38,749.8 3	51,284.1 9	594,602.45	93.18%	96.40%
L0	20,619.7 6	21,117.2 6	1.0 2	6.07	64.24	0.3 9	601.59	11,038.9 4	15,376.3 2	22,930.7 8	420,000.00	75.05%	86.40%
M0	26,265.1 6	21,689.4 4	0.8 3	7.68	153.12	0.3 6	179.15	14,390.8 2	21,580.4 6	32,498.6 4	978,372.31	81.54%	83.08%
N0	15,766.0 8	14,159.7 1	0.9 0	13.5 3	375.27	0.3 5	118.19	8,740.92	14,093.5 1	19,607.0 0	607,400.03	56.65%	68.80%
O0	27,568.5 4	11,904.1 9	0.4 3	0.82	1.63	0.2 4	1,835.1 0	19,627.0 8	26,160.9 3	34,201.3 1	114,339.84	90.64%	77.57%
P0	20,925.8 4	12,847.6 1	0.6 1	1.35	9.85	0.3 3	342.12	10,513.2 0	20,944.5 7	29,388.9 4	182,592.36	59.29%	67.16%
Q0	24,826.4 0	15,870.4 4	0.6 4	1.53	3.23	0.3 3	179.15	14,325.5 5	20,741.0 0	31,166.6 4	241,548.67	78.25%	73.00%
R0	16,957.3 5	22,211.2 5	1.3 1	28.5 6	1369.4 6	0.4 2	179.15	7,373.40	13,659.2 0	21,919.8 5	1,252,723. 93	54.80 %	73.27 %
S0	16,214.0 0	12,987.7 6	0.8 0	6.95	180.82	0.3 6	118.19	9,201.94	12,600.0 0	20,097.6 8	574,130.91	65.21%	79.85%
AL	22,858.1 6	16,136.9 2	0.7 1	5.23	148.20	0.3 4	118.19	13,217.8 4	19,263.7 8	28,782.7 0	1,252,723. 93	76.08 %	79.17 %

Referencia: Elaboración propia con dato sdel INE [Online] <https://goo.gl/HCPuRuS>

Anexo 3. Conclusiones

A lo largo de las cuatro partes anteriores, voy introduciendo algunos resultados y conclusiones, que compilo y sintetizo en esta última parte de la tesis, vinculándolos a las hipótesis, preguntas de investigación y objetivos, indicados en la primera parte. En ellos, se refleja la aportación al conocimiento y las limitaciones de la propuesta de la presente tesis, así como la estrategia de investigación adoptada. Además, incluyo también ciertas recomendaciones, con respecto a las labores de investigación iniciadas para la elaboración de esta tesis, de cara a un futuro tratamiento de las mismas, principalmente en el contexto del equipo de investigación Prekariart.

Como conclusión global, a la vista del cuerpo de la tesis, cabe afirmar que se han alcanzado los objetivos generales especificados. Estos son, en primer lugar, definir el concepto de precariedad, su origen y su evolución, para establecer un marco conceptual de apoyo idóneo para la tesis. Este marco conceptual, desarrollado principalmente en la segunda parte de la tesis, se presta a múltiples interpretaciones y aplicaciones, debido a la aproximación multidimensional e interdisciplinaria, principalmente desde el arte, la filosofía, la sociología, la política y la economía, desde la cual he desarrollado este estudio.

Este planteamiento no solo implica una necesidad intrínseca y exclusiva de esta tesis. También se hace eco de ella el primer congreso Prekariart que, bajo el título *Trabajo en arte contemporáneo: precariedad y alternativas*, está previsto que se celebre en el Bizkaia Aretoa de la UPV/EHU, durante los días 25 y 26 de enero de 2018. Los ejes temáticos de este congreso prevén la presentación de ponencias y propuestas artísticas, que se acerquen a la noción de la precariedad, en relación al arte contemporáneo y la revisión crítica de la misma desde las áreas académicas anteriormente mencionadas.

También se contempla la presentación de acepciones y significados de la precariedad en el arte desde todos los ámbitos disciplinares definidos. Los contenidos de la segunda parte de esta tesis se podrían contrastar con las propuestas que, en este sentido, se expongan tanto en el congreso mencionado anteriormente como en otros foros similares.

Un segundo objetivo consistía en formular un análisis de la relación de la precariedad con el arte de modo interdisciplinario, ya que,

como he destacado anteriormente, entiendo que esta problemática es multidimensional. Esta operación se lleva a cabo en varias direcciones, que dan lugar a diversas conclusiones.

En primer lugar, a través del análisis de los trabajos empíricos presentados en las partes tercera y cuarta de la tesis, se demuestra una situación real de precariedad en la actividad artística profesional, generalizada y de alcance internacional. Esta situación, no obstante, varía en función de los contextos geográficos, políticos y sociales analizados. Además, los marcos teóricos y las metodologías empleados en estos estudios, son también muy diversos y los resultados y conclusiones, aunque generalmente sirven para confirmar las hipótesis planteadas en esta tesis, en ocasiones aparecen sesgados.

En todo caso, con las operaciones estadísticas, presentadas en la cuarta parte, realizadas a partir de los datos de dos convocatorias de promoción de artistas emergentes en el País Vasco y con los de los sondeos y las estadísticas que publica el Instituto Nacional de Estadística (INE), he obtenido evidencia empírica de la situación de desequilibrio que provoca la precariedad. Además, constato que esta situación es replicable en los distintos universos (micro y macro) observados.

A pesar de los sesgos de investigación detectados en los dos estudios estadísticos anteriores, estos demuestran, por una parte, que en las convocatorias de promoción de artistas emergentes estudiadas, en el contexto artístico del País Vasco, ya están presentes algunos rasgos de lo que defino como precariedad en el sistema del arte.

Por otra parte, también compruebo que cada uno de estos certámenes presentan modelos, muy diferenciados y distintivos, de distribución y asignación de la precariedad. Además, concluyo que los valores que caracterizan el derecho a tener una vida digna, en las denominadas industrias creativas, son más bajos que los de otros campos laborales, en el caso de España.

En todo caso, estos estudios se prestan, además de a estas conclusiones, a un posterior desarrollo. En lo que respecta al primero de ellos, cabría la elaboración de un estudio en profundidad de una serie de convocatorias artísticas, para ofrecer resultados más precisos. Por lo general, en las encuestas y sondeos, casi siempre se recurre a los censos de artistas, profesionales y estudiantes, como fuente primaria de información.

Cambiar de perspectiva, para examinar las oportunidades laborales que ofrecen las instituciones públicas y privadas y las empresas, es una estrategia poco practicada en este contexto. Este giro en el objeto de estudio a observar, permite obtener datos objetivos, a pesar de las dificultades encontradas en el proceso de investigación, para obtener la información necesaria.

Por otro lado, quisiera destacar, en relación con el estudio a partir de los datos del INE, que está previsto que una versión en formato artículo de estos contenidos, se publique en el número tres, de 2017, de la revista *Izvestya* de la Universidad de Económicas de Varna, Bulgaria. Y además, planteo que se podría continuar investigando en este sentido, para formular, de qué manera el nivel educativo o el género influyen en

la distribución y asignación de precariedad. Esta investigación estaría enfocada tanto a sus características en el sector profesional artístico como a su comparación con las del resto de actividades profesionales, incluidas en el mercado laboral general, en el caso de España.

Finalmente, presento y analizo varios planteamientos estéticos y obras de artistas, que responden a concepciones del concepto de precariedad, pero que, sin embargo, no se corresponden con las nociones planteadas en esta tesis. Este desajuste provoca la elaboración de una serie de propuestas, que se corresponden con los marcos teórico y conceptual de referencia para esta tesis.

La consecución de los objetivos propuestos y revisados anteriormente, ha dado lugar a la comprobación de las hipótesis planteadas al inicio de la tesis. En primer lugar, se confirma, a la vista de la cantidad y rigor de las investigaciones presentadas, la hipótesis principal que plantea que a pesar del valor que la sociedad y las instituciones otorgan al arte, la gran mayoría de las personas que realizan una actividad artística profesional, no reciben una compensación justa o equilibrada, que les permita llevar una vida digna. Tanto los análisis cualitativos como los resultados cuantitativos – y tanto los revisados como los calculados – así lo demuestran.

Otras preguntas de investigación, como:

- La definición de precariedad.
- La situación generalizada de precariedad que caracteriza al arte y los artistas contemporáneos, incluso desde que estos comienzan a ser promocionados en las etapas de formación y

emergencia.

- La mensurabilidad de la precariedad.
- La existencia de modelos fuera del sistema tradicional del arte, que operan de modo más o menos autónomo y se diferencian de ese sistema establecido.

También han quedado suficientemente demostradas, como se refleja a través de las numerosas y diversas labores de investigación llevadas a cabo para la realización de esta tesis.