

INFORME SOBRE LA APLICACIÓN DE LAS BUENAS PRÁCTICAS EN ANDALUCÍA

Introducción

Antes de los años ochenta las relaciones con las galerías, salvo casos puntuales –sólo alguna galería mantuvo a parte de sus artistas con contrato-, se basaban en acuerdos verbales que eran por lo general respetados. Los porcentajes de participación en los beneficios por la venta de obras eran habitualmente del 60% para los artistas y 40% para las galerías. El coste de producción de las obras correspondía a los artistas en la mayoría de los casos.

En general, la participación en exposiciones institucionales no era remunerada. Se consideraba que la realización de la exposición o la edición del catálogo eran pago suficiente para los artistas. En algunos casos se compensaba a estos con compras y, ocasionalmente, se asumían gastos de producción. No se contemplaba el pago por derechos de reproducción

A partir de los años ochenta, con el mayor desarrollo del mundo artístico y el consiguiente aumento del número de artistas y galerías, la situación cambia. Los acuerdos verbales, que se basaban en una tradición de respeto por la figura del artista, han ido debilitándose. Cuando existían contratos, y sin duda por el modo en que estaban redactados, estos comenzaron a perder vigencia y demostraron ser poco útiles para los artistas. Los porcentajes de participación de las ventas se normalizan en un 50%-50%. Pero con el aumento de los gastos de las galerías, habitualmente justificados por ferias, publicidad, transportes y documentación de las obras, algunas galerías comienzan a realizar cargos adicionales por estos conceptos a los artistas, algo que se hace patente como exigencia, especialmente cuando las relaciones finalizan por cualquier motivo. Por consiguiente, la inseguridad de los artistas ha venido aumentando. Este deterioro se hace más agudo en momentos como los actuales en los que la situación económica impide realizar fluidamente las liquidaciones. Aunque va siendo mayor el número de galerías y de artistas que se relacionan mediante documentos de depósito de las obras, los conflictos que surgen son complejos de resolver y, cuando es posible, suelen tardar varios años en solventarse.

En el terreno institucional la tónica general es similar. La compensación por participar en exposiciones suele llegar mediante la compra de obra. En los últimos años algunas instituciones comienzan a remunerar a los artistas por su participación en las exposiciones, pero también se dan casos de otras que solicitan a los artistas una compensación mediante la donación de alguna obra. Con la aparición de la ley de propiedad intelectual (Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril), tímidamente se comienza a remunerar en concepto de derechos de reproducción a los artistas, directamente en algunos casos y, en otros, mediante las sociedades de gestión. Pero es muy frecuente que algunas instituciones soliciten a los artistas un documento de cesión gratuita de esos derechos.

Tras la aparición del código de buenas prácticas, lamentablemente, no se han producido grandes cambios en las relaciones de los artistas con las galerías. En el terreno institucional, aunque se aprecia una mayor sensibilización por estos temas, se producen situaciones muy dispares. La sensibilidad varía según los niveles de la administración: algunas instituciones dependientes de la Junta de Andalucía, Diputaciones o algunos ayuntamientos, comienzan a asumir comportamientos aceptables; algunas entidades semipúblicas como Cajas de Ahorros también lo han hecho. Otras instituciones privadas, o empresas de gestión cultural que actúan con fondos públicos, han demostrado poca o nula sensibilidad en este sentido. La actual coyuntura económica está propiciando un deterioro preocupante de estas relaciones que no podemos dejar de señalar.

Entendemos, que aún queda una labor de mentalización de los propios artistas para que asuman unos modos de relacionarse con galerías e instituciones que aumenten la seguridad de esa relación. Y también consideramos imprescindible una labor de exigencia y denuncia por parte de las

asociaciones de artistas como vía colectiva para lograr un marco de relaciones más justo.

I-Relación con las Galerías

El tipo de relación más frecuente con las galerías en el ámbito de la Comunidad Autónoma Andaluza, es el de acuerdos verbales que, en la actualidad, prácticamente nunca se formalizan por contrato (ni las galerías tienen costumbre de hacerlo ni los artistas lo exigen), aún cuando estas relaciones sean de exclusividad.

Los pactos estipulados se cumplen cuando existe un grado alto de profesionalidad de la galería. Incluso en estos casos, los acuerdos son bastante elementales y se refieren fundamentalmente a los porcentajes de participación en las ventas, dejando cuestiones importantes -transporte y producción- sin detallar. Esto facilita que en numerosas ocasiones, el transporte de las obras se realice por empresas no especializadas o se le solicite a los artistas que lo financien ellos mismos.

Cuestiones que afectan a la instalación de las obras suelen ser consensuadas con los artistas sin mayores conflictos. Sin embargo, las relativas a la difusión y a la documentación de la obra son dejadas en muchas ocasiones a expensa de los artistas. La publicidad raramente es consensuada o consultada con los artistas.

No suele haber restricciones en el acceso a las obras en depósito, pero es más difícil cuando estas ya han sido vendidas y se detecta un gran celo para facilitar el contacto entre compradores y artistas. En esta cuestión se aprecia una falta de transparencia reiterada.

El coste de la producción de la obra raramente se asume por parte de la galería. Y cuando se hace, hemos detectado desacuerdos notables, fundamentalmente por la falta de documentos formalizados por ambas partes.

A medida que el nivel de profesionalización de la galería desciende encontramos ejemplos que suponen mayor inseguridad para los artistas respecto a lo tratado anteriormente. Se aprecian casos en los que se les propone a los artistas algún tipo de pago en concepto de alquiler del espacio expositivo, o se les exige una obra como compensación. En ocasiones, incluso galerías de mayor nivel llegan a solicitar de los artistas su contribución al coste de la asistencia a ferias mediante la renuncia a parte de los beneficios de las ventas.

Muy raramente se pacta la política de descuentos, lo que frecuentemente hace que estos sean compartidos con los artistas en su totalidad. Estos descuentos no siempre son consultados previamente y no existe un acceso fluido a la documentación en la que consta ese descuento.

La cesión gratuita de los derechos de reproducción de las obras a veces es requerida, no tanto por la galería, como por determinados compradores que solicitan como condición adicional la emisión de documentos para hacer efectiva dicha cesión.

La documentación de depósito de obras en las galerías es una práctica infrecuente, en este sentido pensamos que es una labor que los propios artistas deberían acostumbrarse a realizar.

El nivel de satisfacción por los servicios que prestan las galerías, dado que la comisión más frecuente es del 50%, depende de la actuación de las mismas. En general, esa comisión debería implicar una labor de promoción y difusión que no siempre se realiza de manera efectiva. Lo que arroja un nivel de satisfacción muy bajo por parte de los artistas entrevistados.

El equipamiento de las galerías en Andalucía es sólo puntualmente correcto, como hemos señalado dependiendo del nivel de profesionalización de las mismas, siendo muy bajo el número de galerías que llegan a cumplir esos estándares de calidad.

La relación con las galerías, al no formalizarse por escrito, se basa exclusivamente en acuerdos verbales que tienen como único sostén la confianza por ambas partes. Este tipo de relación se convierte en conflictiva cuando esta confianza se pierde y las relaciones se interrumpen. La casuística es en estos casos muy variada y afecta a las liquidaciones, devoluciones de obras y acceso a la información del destino final de las obras vendidas. La solución por vía judicial de estos conflictos raramente se produce, fundamentalmente por lo caro de este tipo de proceso y la falta de seguridades jurídicas, documentación, etc. El más frecuente de los conflictos es el impago, y podemos constatar que incluso contando con documentación suficiente se hace muy difícil una resolución satisfactoria.

Conclusiones:

El mercado del arte en Andalucía ha sido siempre bastante precario y las galerías vienen desarrollando su labor en unas condiciones muy difíciles, lo que ha llevado en los últimos diez años a la desaparición de muchas de ellas o a su traslado a Madrid. El nivel de ayudas institucionales ha sido escaso y el mecenazgo privado no ha manifestado un interés destacable por el arte contemporáneo. Cada vez más, la actividad de las galerías aparece circunscrita al contexto regional y sólo ocasionalmente trasciende al resto del estado. Curiosamente existe una comunidad artística muy numerosa, con un grado de profesionalización aceptable, que cada vez encuentra mayor dificultad para el desarrollo pleno de su trabajo. Esta situación está generando un deterioro notable de las condiciones de trabajo de los artistas que residen en la comunidad. En este sentido no apreciamos ninguna incidencia positiva desde la aparición del código de buenas prácticas.

Al tratarse relaciones privadas entendemos que es necesario que los artistas seamos conscientes de la necesidad de ir documentando nuestra relación con las galerías -algo que en parte depende de nosotros mismos- para, en la medida de lo posible, aumentar la seguridad de esta relación.

II- Relación con las Instituciones

Las relaciones entre artistas e instituciones frecuentemente se formalizan mediante documentos que aportan mayor seguridad. No obstante, dichos documentos suelen limitarse a hojas de préstamo, seguros y cartas de invitación. Hemos detectado una enorme dificultad para flexibilizar las condiciones administrativas impuestas por las instituciones públicas dependientes de la Junta de Andalucía, lo que afecta singularmente a las posibilidades de formalizar contratos con los artistas que participan en exposiciones organizadas por éstas. Otras instituciones, privadas o públicas con gestión privada, que presumen de mayor agilidad en su gestión, tampoco tienen por costumbre formalizar acuerdos escritos.

Sin ser la situación más frecuente, se han detectado casos puntuales en los que la divulgación y exhibición de las obras se ha visto mermada e incluso impedida por motivos políticos o intereses económicos.

Los niveles de transparencia en cuestiones presupuestarias son nulos, ya sea en una relación directa del artista con la institución como en la que se realiza mediante comisarios o intermediarios. Precisamente esta intermediación dificulta muchas veces el conocimiento preciso de las condiciones y objetivos de algunos proyectos.

Como ya hemos señalado, hay una enorme disparidad entre las diferentes instituciones a la hora de abordar los gastos de producción. Encontramos algunas que ni tratándose de proyectos desarrollados específicamente contemplan dichos gastos. En otras se exige compensar estos gastos con la dación de obra. Y las hay que asumen la producción en términos aceptables. Queremos reseñar que la producción pública suele implicar una co-financiación obligada para el artista, ya que muchas veces ha de adelantar el dinero y en ocasiones queda sujeto a los vaivenes políticos, a la falta de

cumplimiento de los acuerdos verbales y al retraso generalizado en los pagos.

La remuneración a los artistas en concepto de honorarios es prácticamente inexistente. Cuando se produce, la cifra del 15% sobre el presupuesto total es raramente satisfecha. Hemos detectado dificultades de carácter burocrático que imposibilitan en algunos casos el reconocimiento expreso de estos derechos, por lo que se procede a un tipo de retribución encubierta, justificada por lo general como producción. En ocasiones se compensa al artista mediante la adquisición de obra. El trato económico es especialmente mal valorado por los entrevistados al considerar los proyectos colectivos, donde casi nunca se retribuye a los participantes o no se establecen condiciones equitativas entre ellos.

Los derechos de reproducción son abonados con mayor frecuencia en proyectos audiovisuales. Para otros soportes la práctica habitual es la solicitud de renuncia a los mismos. Se han detectado casos en que la reclamación de retribución en este concepto ha supuesto la exclusión de algunos proyectos. Es cada vez más habitual el empleo de licencias abiertas como Creative Commons y otras.

Es frecuente que las instituciones no realicen una difusión eficiente de los proyectos que financian, por lo que la repercusión de muchas de estas actividades no trasciende el ámbito local. Detectamos una ausencia casi absoluta de una adecuada distribución de las publicaciones realizadas. Existe una falta de especialización en los gabinetes de comunicación de muchas instituciones y recae en los artistas parte de ese trabajo. No encontramos canales de difusión específicos para las actividades artísticas. Estas carencias se pretenden suplir con la organización de grandes eventos que han demostrado su escasa eficacia y, al detraer cantidades significativas de recursos, no ayudan a la necesaria continuidad de los programas expositivos.

A pesar de la existencia de tres facultades de Bellas Artes en la comunidad autónoma, es muy deficiente la implicación de éstas en el entramado real del mundo artístico. Existen serias dificultades para el reconocimiento por parte de la Universidad de los méritos profesionales de los artistas, lo que dificulta su contratación como docentes. Esto está impidiendo la mejora del sistema educativo en el ámbito de las artes.

La carencia de documentos vinculantes entre artistas e instituciones imposibilita la reclamación en caso de suspensión o de modificación de los acuerdos verbalmente comunicados. La inseguridad jurídica se complica debido a la inferioridad de condiciones desde la que los artistas tienen que ejercer sus reclamaciones y a la lentitud con la que estas suelen resolverse.

Hemos detectado numerosas quejas que afectan a la intermediación realizada de manera poco profesional por curadores y comisarios. Es frecuente que éstos eludan su responsabilidad ante los artistas y culpen a la institución de las deficiencias que puedan afectar al desarrollo de determinados proyectos. Es también habitual que soliciten a los artistas la elaboración de textos y otros documentos sin compensarlos por ello.

Conclusiones:

Si bien en los últimos años se ha comprobado un incipiente interés por mejorar las condiciones en que se desenvuelve la relación profesional entre artistas e instituciones, no podemos determinar que esto sea debido a la publicación del código de buenas prácticas. La actual coyuntura económica está provocando un retroceso considerable de esas condiciones. Podemos constatar que el trabajo de algunos mediadores –curadores y comisarios– no está facilitando la mejora de las condiciones de los artistas, lo que se hace bien patente si hablamos de proyectos de exposiciones colectivas. Apreciamos mayores carencias en los casos que afectan a instituciones privadas o públicas gestionadas por empresas privadas. Entendemos que se hace imprescindible una labor de reivindicación colectiva de nuestros intereses laborales de forma que no se utilice el argumento de la falta de recursos para debilitar la posición ya precaria de los artistas.

III- Exposición de dos casos prácticos

Esta comunicación ha sido redactada siguiendo el cuestionario propuesto por la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales para este informe atendiendo a los aspectos de relación contractual, libertad artística, honorarios, producción, relación profesional, publicidad y difusión del proyecto, etc.

CASO 1º. La relación profesional fue establecida entre un artista y una institución pública andaluza

COMENTARIOS:

1. No fue fijada ninguna relación contractual formal porque este artista particular no suele hacerlo. El acuerdo fue definido verbalmente y se mantuvo y cumplió positivamente. Este artista reconoce que no suele tener demasiados problemas en el cumplimiento de los compromisos adquiridos entre ambas partes. Reconoce también que en el caso expuesto, los acuerdos alcanzados con respecto a la producción, fechas de realización, honorarios y publicidad del proyecto fueron cumplidos escrupulosamente.
2. Aún así, la parte que arrojó menor satisfacción al artista fue la difusión, la publicidad y la visibilidad del proyecto. Según el criterio del artista, efectivamente, dicha institución llevó a cabo su labor de información a la prensa y los medios, presentó el proyecto a través de la web de dicha institución, se editó también una pequeña publicación crítica para difundir el proyecto artístico, etc. Toda esta acción, siempre según la visión del artista, finalmente no se tradujo en una gran trascendencia o presencia en el ámbito público. Decididamente el alcance de dicha acción de difusión fue de corto alcance, y prácticamente reducida al ámbito local de la ciudad en la que se encuentra dicha institución.
3. Aunque es bastante habitual que los artistas muestren su insatisfacción con respecto a los resultados inmediatos de sus proyectos en relación al entorno social en el que actúan, parece casi definitivo en muchos casos, la falta de trascendencia y de consecuencias (profesionales, críticas, mediáticas, etc.) de estas acciones en contextos en los que la cultura contemporánea tiene una presencia menor (como podría ser el caso de Andalucía).

CASO 2º. La relación establecida entre un artista y una galería comercial privada.

COMENTARIOS:

1. El artista realizó sus acuerdos con la galería casi en exclusiva por medio de tratos verbales. Ningún tipo de escrito, albarán de depósito o contrato formal daba constancia de la relación profesional establecida entre él y el galerista. En Andalucía no es habitual este tipo de prácticas contractuales formales y menos en el caso de un artista joven.

2. Las obras carecían de un mínimo registro o archivo que fuese dejando constancia de su depósito en la galería. Tampoco se estableció un tiempo mínimo de permanencia de las obras en manos del galerista.
3. En las escasas y esporádicas ocasiones en las que se produjo una venta, los descuentos fueron aplicados sin previa consulta con el artista.
4. Parte del importe de las ventas sirvió para pagar la factura por la edición de un pequeño catálogo que la galería publicó para la difusión de la obra del artista, a pesar de que ésta recibió ayudas públicas para hacerlo.
5. Finalmente, la situación de crisis económica provocó el cierre de galería. Las obras cedidas en depósito para su comercialización no fueron devueltas al artista en su totalidad. El artista estimó que casi un 50% de las obras que cedió al galerista no le fueron devueltas. El galerista defendía ante el artista su derecho de propiedad sobre esas obras no devueltas como cobro por la invitación a ferias de arte a las que él había llevado dichas obras. Obviamente, el artista defendió de palabra su derecho sobre sus propias obras comentando que jamás pensó que la asistencia de una galería comercial a una Feria de arte tuviera que ser pagada por el propio autor de las obras expuestas para su venta en el stand. El galerista insistió en su derecho sobre las obras a modo de compensación económica por los gastos derivados en concepto de transporte, producción, manipulación, montaje e invitación a ferias de arte. El artista tuvo que poner en marcha una campaña de comunicación entre sus amigos artistas con la intención de crear cierta presión sobre el galerista. A día de hoy no conocemos el resultado del litigio.